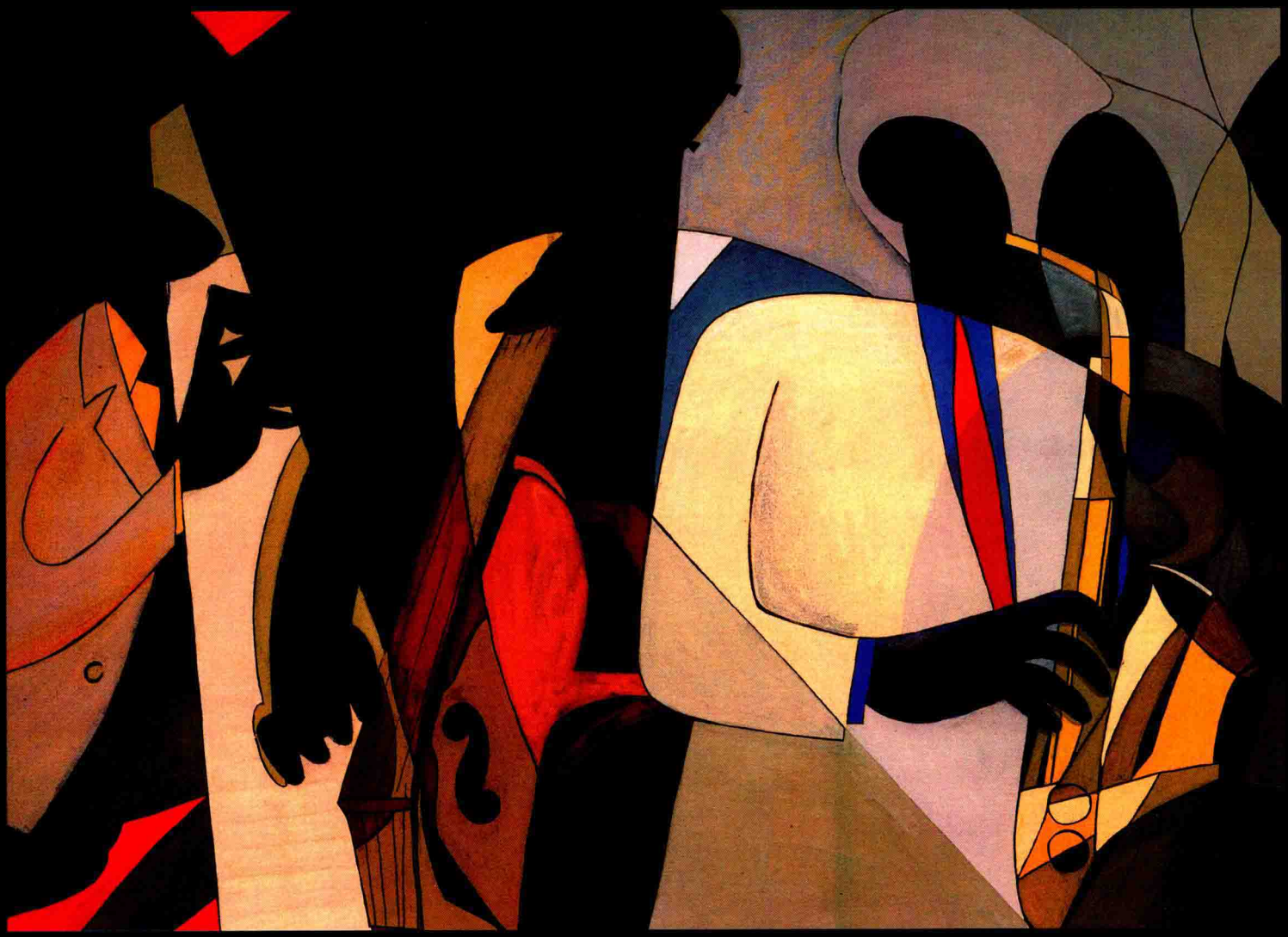
爵士乐宝典

即兴、编曲、乐曲大全

马克·列文 著　赵贝露 译



The Jazz Theory Book

by Mark Levine

SMPH 原版引进 ORIGINAL EDITION LICENSED

©SMPH

爵士乐宝典

即兴、编曲、乐曲大全

马克·列文 著　　赵贝露 译

The Jazz Theory Book

by Mark Levine

上海师范大学图书馆
藏书

SMPH
上海音乐出版社
WWW.SMPH.CN

Sher Music Co.
美国谢尔音乐出版社提供版权

图书在版编目（CIP）数据

爵士乐宝典——即兴、编曲、乐曲大全 / 马克·列文著；赵贝露译 –
上海：上海音乐出版社，2017.8
ISBN 978-7-5523-0847-1
Ⅰ. 爵… Ⅱ. ①马… ②赵… Ⅲ. 爵士乐 – 音乐理论 Ⅳ. J618
中国版本图书馆 CIP 数据核字（2015）第 111781 号

书　　名：爵士乐宝典——即兴、编曲、乐曲大全
著　　者：马克·列文
译　　者：赵贝露

出 品 人：费维耀
责任编辑：杨海虹　闵振奇（特邀编辑）
封面设计：翟晓峰
印务总监：李霄云

出版：上海世纪出版集团　上海市福建中路 193 号　200001
　　上海音乐出版社　上海市绍兴路 7 号　200020
网址：www.ewen.co
　　www.smph.cn
发行：上海音乐出版社
印订：上海昌鑫龙印务有限公司
开本：889×1194　1/16　印张：32.5　谱、文：520 面
2017 年 8 月第 1 版　2017 年 8 月第 1 次印刷
印数：1 – 3,000 册
ISBN　978-7-5523-0847-1/J · 0763
定价：98.00 元
读者服务热线：（021）64375066　印装质量热线：（021）64310542
反盗版热线：（021）64734302　（021）64375066-241
郑重声明：版权所有 翻印必究

作者的话

我很幸运能遇到一些伟大的老师。一位纽约的钢琴手，Joe Pace，让我知道了美妙的 II–V–I 进行。我跟随伟大的 Jaki Byard 学习了两年时间，然后又和 Hall Overton 学习了一年，他对于 Thelonious Monk 的音乐的研究超过当时任何一个人[1]，同时也是一位渊博而细心的老师。我跟随 Herb Pomeroy 学习了大概一年左右，他是历史上最优秀的爵士乐教育者之一。而我某次一个下午向 Barry Harris 所学的内容比大部分爵士和声书籍里的都要多。但我所学的大部分内容来自于将大师们的录音内容扒谱记下来。每个伟大的爵士乐手最重要的学习过程都是通过扒谱获得。你应该早早开始学习这一技能。

我有幸能与以下乐手一起工作，并向他们学习，包括：Woody Shaw、Joe Henderson、Bobby Hutcherson、Dave Liebman、Sonny Stitt、Milt Jackson、Art Farmer、Blue Mitchell、Harold Land、Cal Tjader、Carmen McRae、Art Pepper、Charlie Rouse、Johnny Griffin、Chet Baker、Mongo Santamaria 以及 Luis Gasca。

Mark Levine 的专辑由 Concord Jazz 出版，他活跃于旧金山的爵士乐舞台，有自己的三重奏，也作为伴奏乐手加入多支乐队。他目前在旧金山音乐学院和米尔斯（Mills）学院担任教职，并在以下爵士夏令营任教：Jamey Aebersold 爵士乐夏令营，斯坦福爵士乐工作坊，西部爵士乐夏令营，比利时布鲁日爵士工作室。

[1] Monk 1959 年的唱片 ***At Town Hall,*** Fantasy Records. Hall Overton 协助其进行大乐队编曲。

介　绍

一段伟大的爵士乐即兴包括：

百分之一的魔法

而剩余的百分之九十九却是：

可以解释的
可以分析的
可以归类的
可以实现的

这本书主要是讨论这些百分之九十九的内容。

世界上没有单一的、包罗万象的“爵士乐理论”。事实上，这也就是为什么本书的主题是爵士乐理论而不是爵士乐真理。唯一的真理只在于音乐本身。“理论”是我们围绕着音乐所跳的一小段智力上的舞蹈，是为了能找到一些规则，让我们理解为什么 Charlie Paker 以及 John Coltrane 能创造出那样的音乐。

虽然是这么说，但我们还是要回到现实，并申明在爵士乐理论中确实有一条共同的发展线索，这条线索逻辑性地演进，从爵士乐诞生之初，延续到 Louis Armstrong、James P. Johnson、Duke Ellington、Art Tatum、Lester Young、Charlie Parker、Thelonious Monk、John Coltrane、Bobby Hutcherson、Wayne Shorter、McCoy Tyner、Joe Henderson 等乐手之中，再一直到 Mulgrew Miller 以及后代的乐手中。所有这些乐手都能够在一起合作并理解彼此的想法，尽管他们所使用的术语可能并不相同。Louis Amstrong 和 Duke Ellington[1] 一起录过音，而 Duke Ellington 和 John Coltrane[2] 也一起录过音，这三人的音乐听起来似乎彼此都可享受这种合作。

Charlie Parker 有一次说过：“学会和弦进行，然后忘记它们。”在你学习爵士乐理论的时候，请注意你最终极的目标就是他所说的：超越理论。

当你聆听一段伟大的即兴时，乐手并没有在思考“II–V–I”“布鲁斯乐句”“A A B A”“变化属七音阶”，等等。他或她在很多年以前就已经思考过这些。有经验的乐手已经把这些信息内化于心，他们达到的境界是就算不是完全不去思考这些理论，但也基本不用去多想。伟大的乐手也学会了和弦在自己的乐器上看起来和触摸起来是什么样子。在演奏时请注意你的眼睛看到的和你的手所感觉到的。请在你的思想集中于脑力的内容时，也同样要注意这两个方面，然后你就能超越理论——你只需随着音乐而流动。请努力达到那种美妙的境界，那时你不必再思考理论，而你也会发现自己更容易进入那百分之一的魔法世界。

为了达到这种炉火纯青的水平，你必须大量地思考和练习理论。这是百分之九十九的那一部分。

---

[1] Louis Armstrong and Duke Ellington, ***The Great Reunion,*** Vogue, 1961.

[2] ***Duke Ellington and John Coltrane,*** MCA/Impulse, 1962.

钢 琴

本书中许多谱例都是以钢琴谱出现。你无需任何“钢琴技巧”也可以使用本书。你只要能够看懂音符。由于本书的许多读者不会成为钢琴手，所以许多钢琴谱例都已被简化，并作了说明。如果钢琴谱例对你来说太难以消化，那就请你的钢琴老师或一位弹钢琴的朋友为你演奏一下。

和别的乐器不同，钢琴能让你“看”到自己所弹奏的，这使得你更容易将各种学习内容结合到一起。几乎所有的爵士乐大师，无论演奏哪种乐器，都会弹一点钢琴。稍稍例举几人，包括 Max Roach、Woody Shaw、Clifford Brown、Kenny Dorham、Joe Henderson、Art Blakey、Sonny Rollins、Hank Mobley、Benny Carter、Coleman Hawkins、Freddie Hubbard、Kenny Clarke、Dizzy Gillespie、Miles Davis、Philly Joe Jones、Carmen McRae 以 及 Fats Navarro。

他们中有的人钢琴弹得足够好，可以进行录音，包括贝司手 Charles Mingus[3]，以及鼓手 Jack DeJohnette[4] 和 Joe Chambers[5]。

你想达到什么程度?

要成为优秀的爵士乐手有一些先决条件。你必须要有：

才能（灵敏的耳朵，节奏感，对结构的感觉）
正确的方向（接触到适合你的音乐）
教育（教师，导师）
雄心壮志

第四点——雄心壮志——可能是其中最重要的一点。我说的雄心壮志并不是指成为明星，而是指有决心、愿望和毅力去练习。如果你没有这样的品质，那你有全世界最好的天赋也没用。

当你阅读本书时，可能会遇到大量的问题，如果你足够幸运，也许有老师或导师为你解答。但有一条好的建议请记住，那就是，你所有问题的答案都在你的起居室里。你的 CD 和唱片收藏包含了爵士乐的历史、理论以及练习方法。几乎所有伟大的爵士乐手都是通过从唱片上聆听、扒谱、分析乐曲和即兴这样的方法学到他们大部分的“乐句”以及大部分的理论知识。现在就开始学习如何扒谱。刚开始这可能很难，但你做得越多就会变得越简单。

祝你好运，今天也别忘了练习。

---

[3] Charles Mingus, ***Mingus Plays Piano,*** Mobile Fidelity, 1964.

[4] Jack DeJohnette, ***The Piano Album,*** Landmark, 1985.

[5] Joe Chambers and Larry Young, ***Double Exposure,*** Muse, 1977.

术语与和弦记号说明

大部分职业爵士乐手更喜欢简单易读的简写记号。

G7alt 与
（♭13）
（♯11）
（♯9）
G7（♭9）

其实是同一个和弦。你更愿意看到哪一个？

对初学者来说，爵士乐代表着一组让人眼花缭乱的和弦记号。你很快就会发现，它们只不过是相同的一小部分和弦的不同写法。并没有一组单一的标准的和弦记号写法。没有一组大家广泛公认的和弦记号也许并不是一件坏事。爵士乐是鲜活的、呼吸的、成长的、不断进化的艺术，它一直变化中的术语就反映了这一点。

C 大七和弦可以记为 Cmaj7、CM7、C6、C^{9}_{6}、或者 C∆，它们基本上都代表一个意思。许多爵士乐手只单单写一个 C。在本书中我将把 C 大七和弦记为 C∆。

一个 D 小七和弦可以记为 D–7、Dm7、或者 Dmi7。我喜欢使用减号，也就是 D–7。

加号（+）（如 $C7^{+11}$）和升号（♯）（如 $C7^{\sharp 11}$）表示同一个意思：把一个音（在此处是十一音）升高半音。在本书中我将使用 ♯ 记号。

降号（♭）（如 $C7^{\flat 9}$）和减号（–）（如 $C7^{-9}$）表示同一个意思：把一个音（在此处是九音）降低半音。我更喜欢降号。

四音和十一音在和弦中是一个音。我喜欢在大和弦以及 sus 和弦上用四音（如 $C\Delta^{\sharp 4}$、Csus4），而在属和弦以及小和弦上用十一音（如 $C7^{\sharp 11}$、C–11）。

六音和十三音在和弦中是一个音。标准的做法是在大和弦以及小和弦上用六音（如 C6、C–6），而在属和弦上用十三音（如 $C7^{\flat 13}$）。

对于大七和弦，许多钢琴和吉他的和弦配置中不包含大七音。在本书中你偶尔会看到一个在和弦配置中并没有大七度音的“C∆”记号出现。

我使用简写的数字——比如“3rd”“5th”“7th”等等——那是当我指一个特定和弦中的音程和音符，比如“G7 和弦中的五音（5th）”。我把数字拼写成完整的一个词——比如“third”“fifth”“seventh”——那是在别的任何情况下，比如“C 大调的第四个（fourth）调式”“五度圈（the cycle of fifths）”“音阶的第七个（seventh）音”等等。

爵士乐手一般把“音阶”和“调式”作为同一概念混合使用，我也会这么做。当特指一条调式和它的母音阶的联系时，我会对两者加以区分，比如“C 大调音阶的 D 多利亚调式”。

本书所有谱例都以 C 调给出。使用 B♭ 调和 E♭ 调乐器的乐手如果跟着原曲录音一起演奏，请注意做相应的移调。原曲如由低音谱号乐器（长号或贝司）演奏，则谱例也为低音谱号。有些钢琴谱例已经降低了一个八度，以免读者看到过多的上加线。

目 录

作者的话 9
介 绍 10
术语与和弦记号说明 12

理论：和弦与音阶

第一章 基本理论 3
音 程 3
音程转位 12
三和弦 13
第二章 大调音阶和 II–V–I 进行 15
大调音阶的调式 16
爱奥尼亚调式和大七和弦 17
多利亚调式和小七和弦 18
混合利底亚调式和属七和弦 18
II–V–I 进行 19
声部进行 22
五度圈 23
其他常见和弦进行 24
V 级的 V 级 24
I–VI–II–V 25
III–VI–II–V 26
I–II–III–IV 以及利底亚调式 27
I–IV 28
洛克里亚调式和半减七和弦 29
调式爵士 29
第三章 和弦 / 音阶理论 31
为什么是音阶? 31
大调音阶和声 33
爱奥尼亚调式和大七和弦 35
多利亚调式和小七和弦 36
混合利底亚调式和属七和弦 36
“避免” 音 37

利底亚调式和大七升四和弦 39
混合利底亚调式和 sus 和弦 43
弗里几亚调式和 sus 降九和弦 48
伊奥利亚调式 52
洛克里亚调式和半减七和弦 54
掌握 II–V–I 进行 55
旋律小调音阶和声 55
小大七和弦 58
Sus 降九和弦 60
增利底亚和弦 62
利底亚属七和弦 64
旋律小调音阶的第五个调式 66
半减七和弦 67
变化属七和弦 70
旋律小调各和弦可相互替换 72
钢琴是有颜色区分的乐器 74
小调 II–V–I 以及 II–V 进行 75
旋律小调音阶的“特征”音 77
减音阶和声 78
什么是减音阶? 78
半音 / 全音减音阶以及 V7$^{\flat 9}$ 和弦 81
全音 / 半音减音阶以及减七和弦 84
练习提示 88
全音音阶和声 89
第四章 如何练习音阶 95
第五章 斜线和弦 103
什么是斜线和弦? 103
斜线和弦以及音阶 110

即兴：演奏和弦进行

第六章 从音阶到音乐 113
模 进 114
连续性音阶练习 120
模进演奏的大师们 127
Joe Henderson 128
Herbie Hancock 133

Freddie Hubbard 138
John Coltrane 139
George Coleman 139
Lee Morgan 140
Wayne Shorter 140
三和弦即兴 141
练习三和弦模式 145
七和弦模进 150
共同音 155
延伸和弦进行 162
第七章 比波普音阶 171
比波普属七音阶 173
比波普多利亚音阶 174
比波普大调音阶 175
比波普旋律小调音阶 175
比波普音阶的乐句 176
钢琴和编曲的内容 180
移低二音 181
第八章 “离调”演奏 183
模 进 185
相距半音的演奏 187
相距三全音的演奏 188
演奏音阶以达到离调效果 189
一些钢琴的内容 190
半音音阶 191
勇敢些，大胆向前走，进行离调演奏 192
第九章 五声音阶 193
五声音阶 193
五声音阶的调式以及小调五声音阶 195
在 II–V–I 进行上的 I 级、IV 级和 V 级五声音阶 196
在 "Giant Steps" 上演奏五声音阶 202
五声音阶与“避免”音 208
在不同调性的连续和弦上演奏同一条五声音阶 209
大七和弦上的 II 级五声音阶 210
旋律小调和弦上的 IV 级五声音阶 212
In-sen 以及其他五个音符的音阶 213

小调五声音阶和布鲁斯音阶 215

五声音阶的乐曲 217

练习五声音阶 217

第十章 布鲁斯 219

布鲁斯和弦进行 220

特殊类型的布鲁斯 223

布鲁斯音阶 230

小调五声音阶 234

五声音阶、小调五声音阶以及布鲁斯音阶的等值原理 235

第十一章 "Rhythm" 和弦进行 237

第十二章 练习，练习，再练习 245

让练习富有音乐性 246

任何内容都要在每个调上练习 246

针对你的弱点进行练习 247

速度来自于准确 248

触觉和听觉 248

乐句和模式 250

扒 谱 251

伴奏带 253

和真正的唱片一起演奏 254

准备一本笔记本 254

放 松 254

用脚打拍子 254

为自己创造环境 255

整 体 256

和声重编

第十三章 基础和声重编 259

将 V 级和弦重编为 II–V 进行 260

三全音替代 260

小和弦的和声重编 272

小和弦上的上行与下行旋律 273

半减七和弦 276

将 II 级和弦重编为斜线和弦 277

把 II–V 改为 V 级的 V 级 278

V 级和弦的和声重编 279

V7$^{\flat 9}$、V7alt 以及 V7$^{\sharp 11}$ 和弦 280
其他常用的 V 级和弦解决 285
V7$^{\sharp 5}$ 和弦 287
V7$^{\sharp 9}$ 和弦 287
将 VI 级和弦重编为 V 级和弦 288
I 级和弦的和声重编 289
利底亚（Δ$^{\sharp 4}$）和弦 289
增利底亚（Δ$^{\sharp 5}$）和弦 290
把 I 级和弦升高半音 292
把 I 级和弦变为斜线和弦 294
管乐手和歌手请注意 295
在即兴独奏中进行和声重编 297
对 "I Hear A Rhapsody" 进行和声重编 299
第十四章 高级和声重编 303
反向进行 304
平行进行 305
斜线和弦 310
上行和下行贝司旋律 312
在任意一个根音上构造和弦 318
Sus 以及 sus$^{\flat 9}$ 和弦 321
伪终止 325
把伪终止变为真正的终止 330
半音连接 331
用 V 级和弦引出一个和弦 336
使用减和弦 336
改变旋律 338
改变和弦 340
共同音 343
持续低音 344
综合各种技巧 345
第十五章 Coltrane 进行 351
"Giant Steps" 进行 353
一堂历史课 355
"Countdown" 和 "Tune Up" 359
在标准曲目里使用 Coltrane 进行 361
练习 Coltrane 进行 364

调式中心相隔小三度发展 366
McCoy Tyner 的洛克里亚 V 级和弦 368
第十六章 三首和声重编范例 371
John Coltrane 对 "Spring Is Here" 的和声重编 371
Kenny Barron 对 "Spring Is Here" 的和声重编 374
John Coltrane 对 "Body And Soul" 的和声重编 376

乐 曲

第十七章 乐曲曲式和作曲 383
决定一首乐曲的曲式结构 384
AABA 386
ABAC 388
ABCD 388
AABC 389
AB 389
ABC 390
ABA 390
AAB 390
具有特殊曲式的个别乐曲 391
前奏、间奏、特别的结尾、齐奏副歌以及主歌 391
包含即兴段落的乐曲 394
世间并无禁忌 394
由贝司演奏主旋律的乐曲 394
爵士乐作曲和乐曲曲式 395
Billy Strayhorn 的 "My Little Brown Book" 396
Sam Rivers 的 "Beatrice" 398
第十八章 阅读和弦总谱 401
调 号 401
主旋律 402
和弦进行 403
节奏和断句 405
和弦记号：正确的、错误的或可选择的 405
第十九章 记忆乐曲 411
曲 式 411
主旋律 413
和弦进行 413

第二十章 曲 头 415
第二十一章 曲目列表 419

其 他

第二十二章 萨尔萨(Salsa)和拉丁爵士 461
什么是“拉丁音乐”? 461
基础节奏(Clave) 462
看不见的小节线 469
一堂历史课 469
第二十三章 简单的结尾 473
四个谜团 473
和声小调音阶 476
和声大调音阶 479
四声音阶 481
传统理论的局限 483
错误的音 484
批 评 484
书 评 485
索 引 487
附录一 术语表 495
附录二 照片说明 499
致 谢 500
译后记 501

理论：和弦与音阶

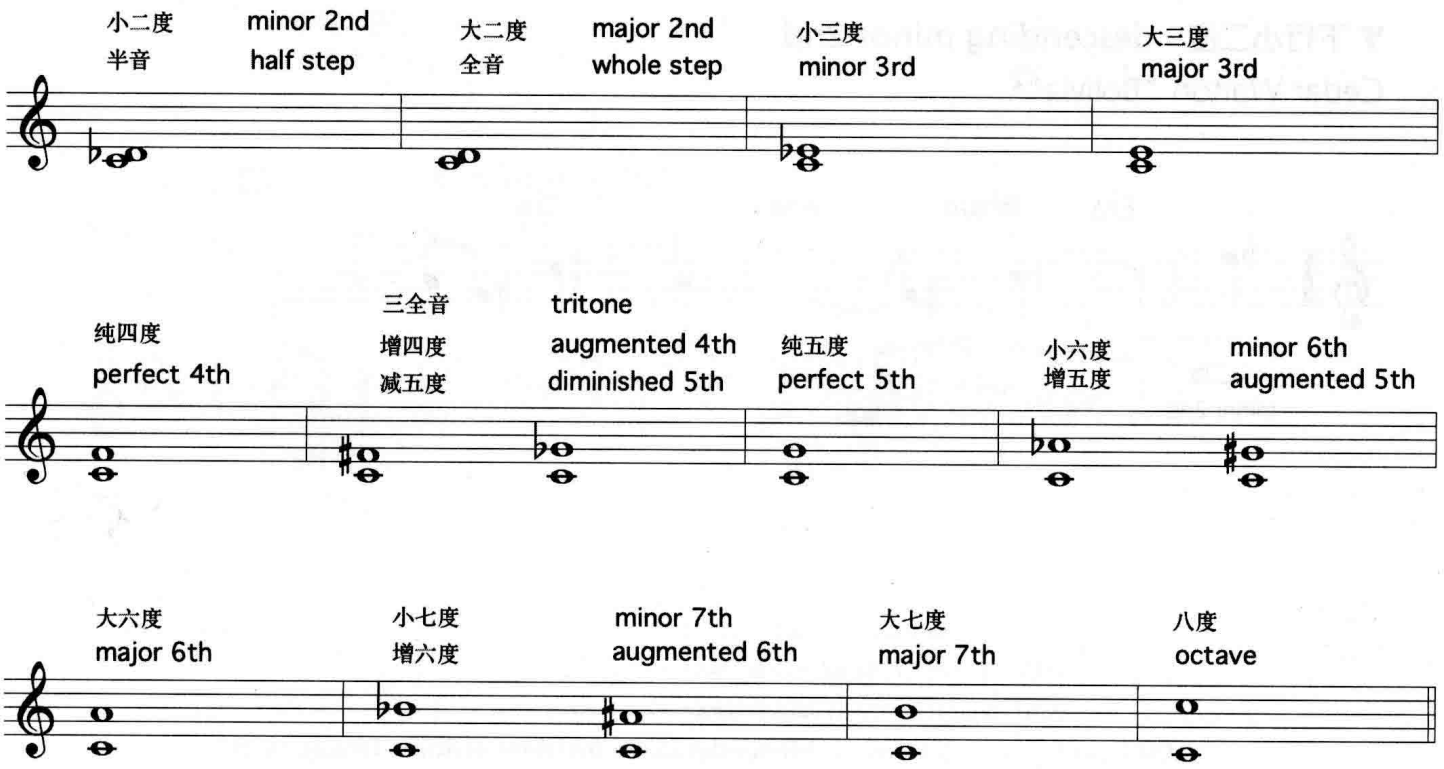
第一章　基本理论

◎ 音　程
◎ 音程转位
◎ 三和弦

音　程

正如原子是构成物质的基本单位，音程是构成旋律及和弦的基本单位。我们给音程一个恰当的定义：两个音之间的距离。**谱 1–1** 给出了所有的音程——都以中央 C 为基准——从最小的半音 / 小二度，一直到八度。每个音程的上面是最常见的名称，其下是别的名称。

1-1

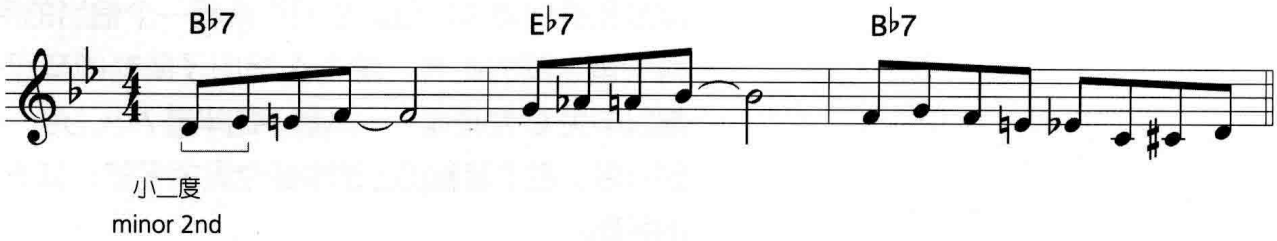


以下图表列出了所有的音程，以它们在爵士标准曲目中出现的上行或下行方式表示。除特别说明以外，这些被列出的音程都是乐曲开始的前两个旋律音。唱出每个音程，然后在你的乐器上演奏出来。如果你能准确地唱出音程，那在你演奏时会更易于听辨出来。每首乐曲名字后面的注释例举了该曲的一个出色的录音——许多情况下是此曲的首版录音。

音程列表

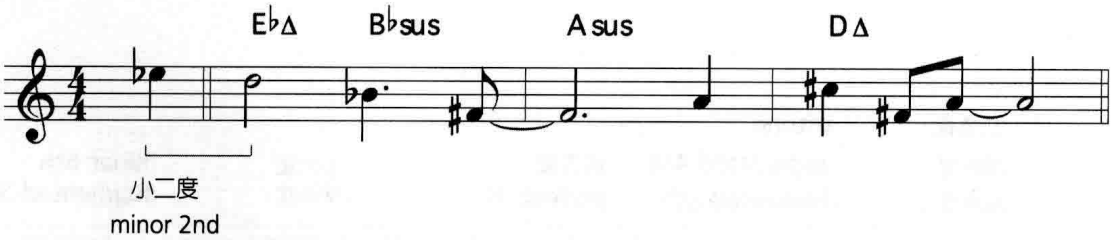
▲ 上行小二度　ascending minor 2nd

Thelonious Monk "Blue Monk"[1]



▼ 下行小二度　descending minor 2nd

Cedar Walton "Bolivia"[2]

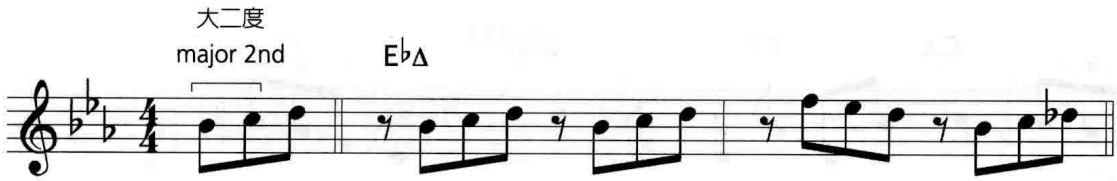


[1] Thelonious Monk, ***Thelonious In Action,*** Fantasy, 1958.

[2] Cedar Walton, ***Eastern Rebellion,*** Impulse, 1975.

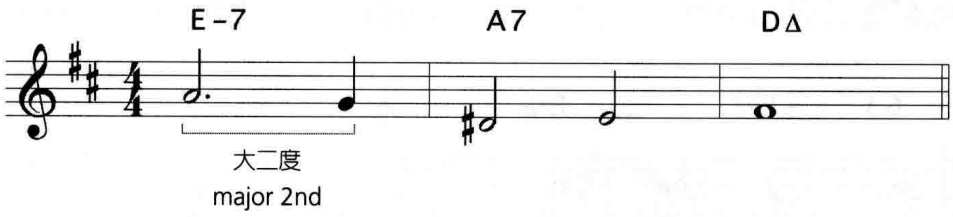
▲上行大二度　ascending major 2nd

Miles Davis "Four"[3]



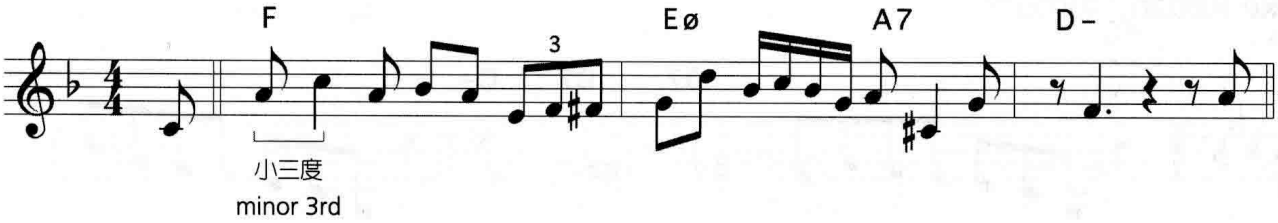
▼下行大二度　descending major 2nd

Miles Davis "Tune-Up"[4]



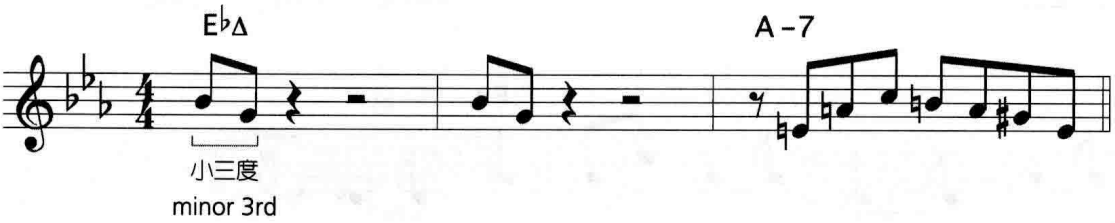
▲上行小三度　ascending minor 3rd

Charlie Parker "Confirmation"[5]



▼下行小三度　descending minor 3rd

Dizzy Gillespie "Groovin' High"[6]



---

[3] Miles Davis, ***Workin'***, Prestige, 1956.

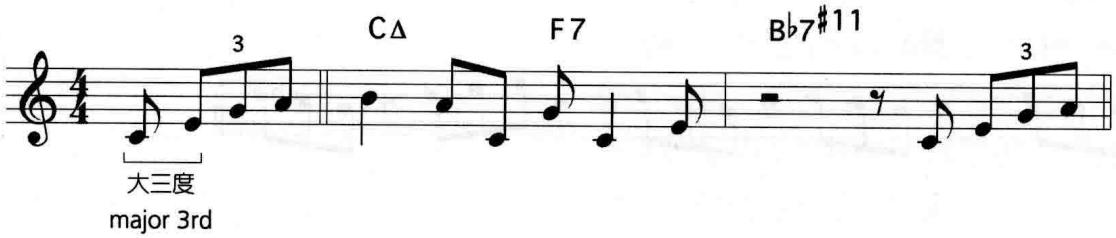
[4] Miles Davis, ***Cookin'***, Prestige, 1956.

[5] Charlie Parker, ***Bird At The Roost, Savoy,*** 1949.

[6] Charlie Parker, ***Bird At The Roost, Savoy,*** 1949.

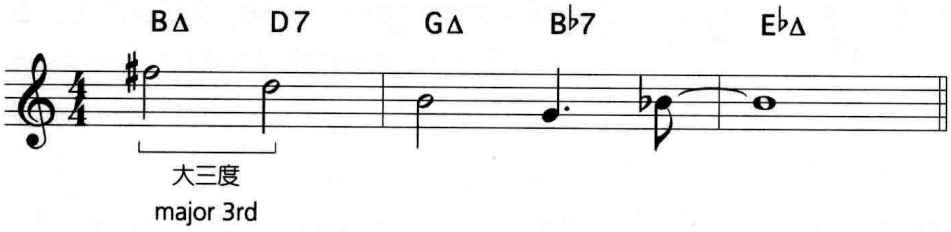
▲ 上行大三度　ascending major 3rd

Thelonious Monk "Monk's Dream"[7]



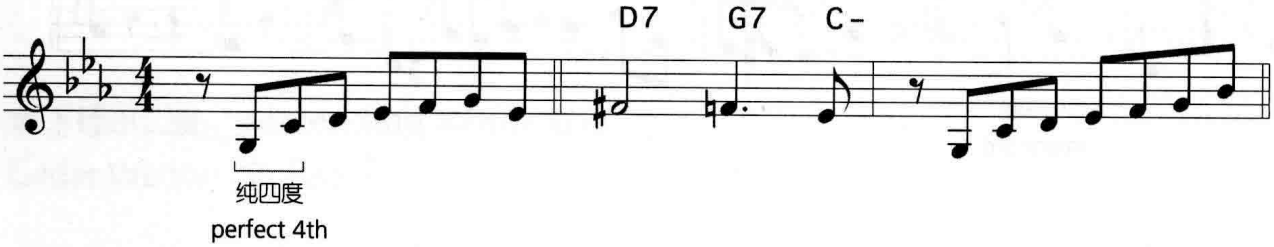
▼ 下行大三度　descending major 3rd

John Coltrane "Giant Steps"[8]



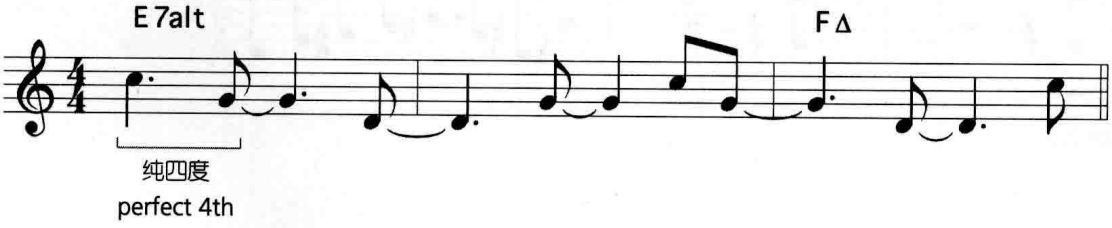
▲ 上行纯四度　ascending perfect 4th

Duke Jordan "Jordu"[9]



▼ 下行纯四度　descending perfect 4th

Wayne Shorter "ESP"[10]



---

[7] Thelonious Monk, ***Monk's Dream,*** Columbia, 1962.

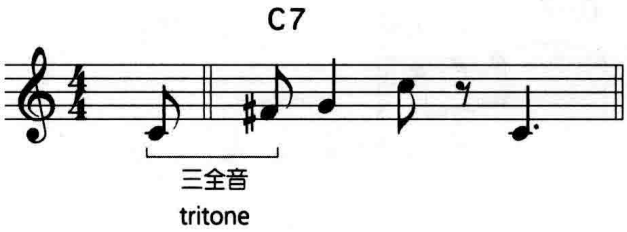
[8] John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.

[9] Clifford Brown And Max Roach, ***Jordu,*** Emarcy, 1954.

[10] Miles Davis, ***ESP,*** Columbia, 1965.

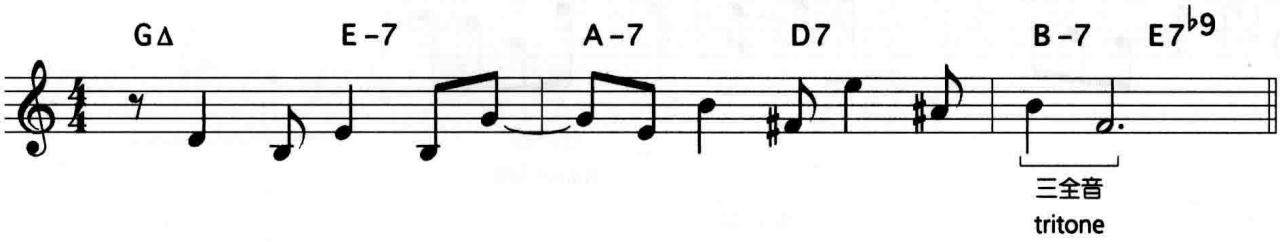
▲ 上行三全音 ascending tritone

Joe Henderson "Isotope"[11]



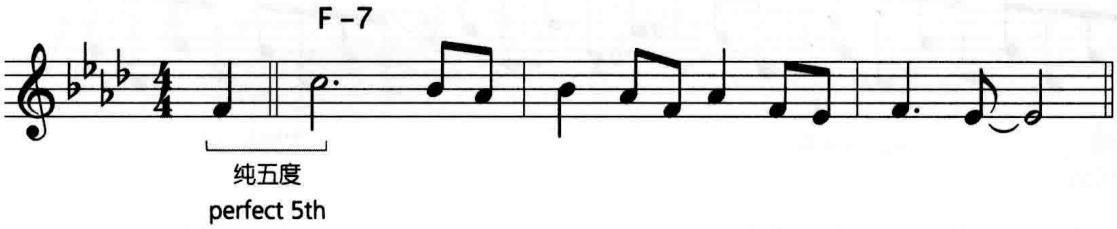
▼ 下行三全音 descending tritone

Duke Ellington "Sophisticated Lady"[12] 一曲中桥段的第 3 小节



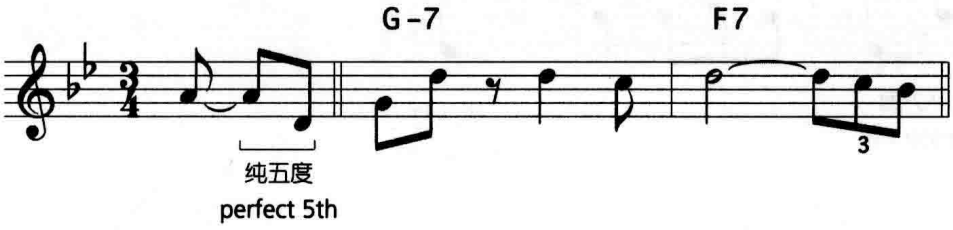
▲ 上行纯五度 ascending perfect 5th

Milt Jackson "Bag's Groove"[13]



▼ 下行纯五度 descending perfect 5th

Woody Shaw "Katrina Ballerina"[14]



[11] Joe Henderson, ***Power To The People,*** Milestone, 1969.

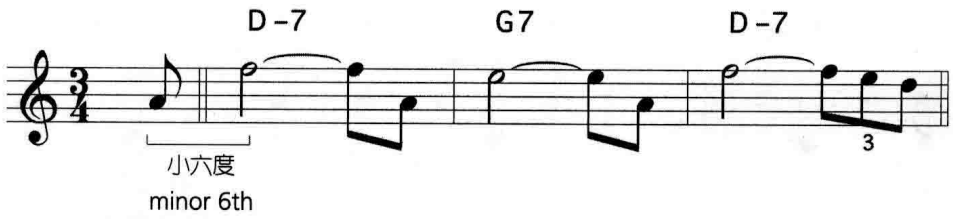
[12] Duke Ellington and Ray Brown, ***This One's For Blanton,*** Pablo, 1973.

[13] ***Miles Davis And The Modern Jazz Giants,*** Prestige, 1954.

[14] Woody Shaw, ***United,*** Columbia, 1981.

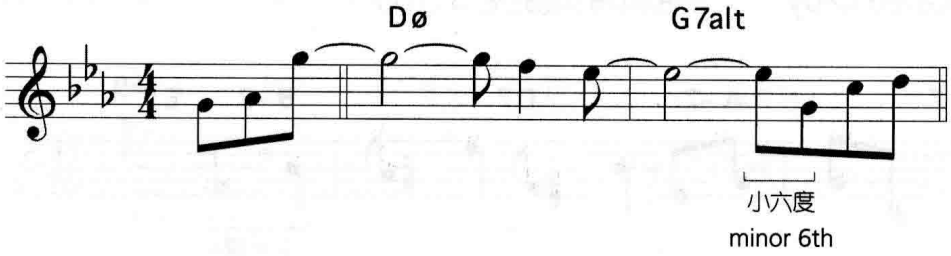
▲上行小六度　ascending minor 6th

Woody Shaw "In A Capricornian Way"[15]



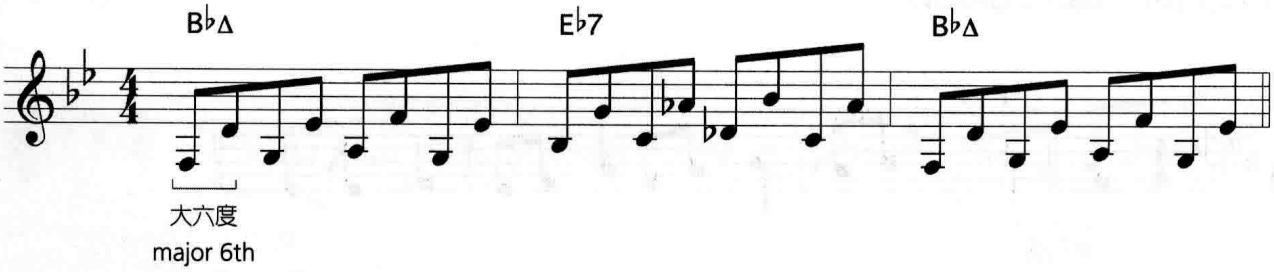
▼下行小六度　descending minor 6th

Joe Henderson "Serenity"[16]　一曲第 2 小节



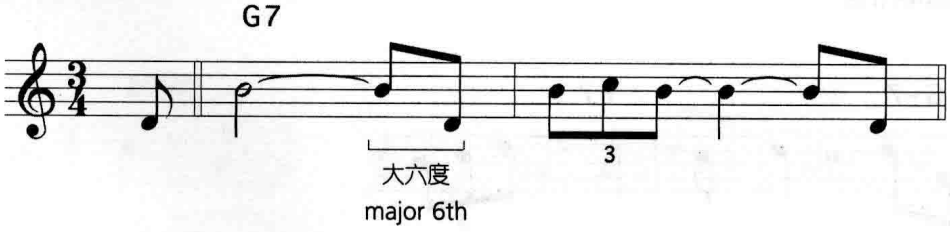
▲上行大六度　ascending major 6th

Thelonious Monk "Misterioso"[17]



▼下行大六度　descending major 6th

Miles Davis "All Blues"[18]



---

[15] Woody Shaw, ***Stepping Stones,*** Columbia, 1978.

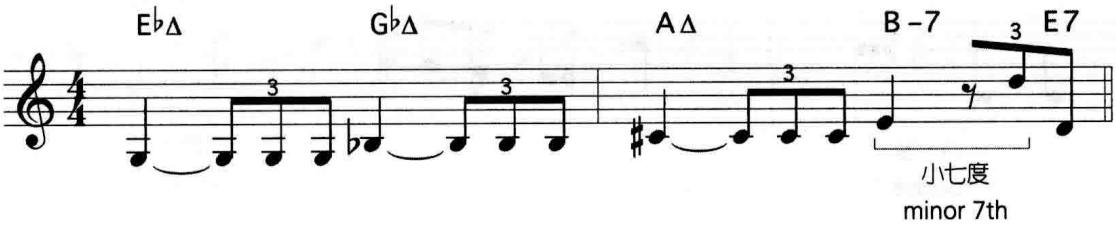
[16] Joe Henderson, ***In'n Out,*** Blue Note, 1964.

[17] Thelonious Monk, ***Live At The Jazz Workshop,*** Columbia 1964.

[18] Miles Davis, ***Kind Of Blue***, Columbia, 1959.

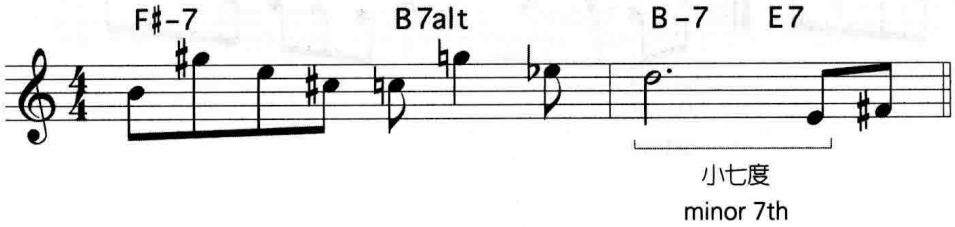
▲ 上行小七度 ascending minor 7th

McCoy Tyner "Aisha"[19] 一曲桥段最后一小节



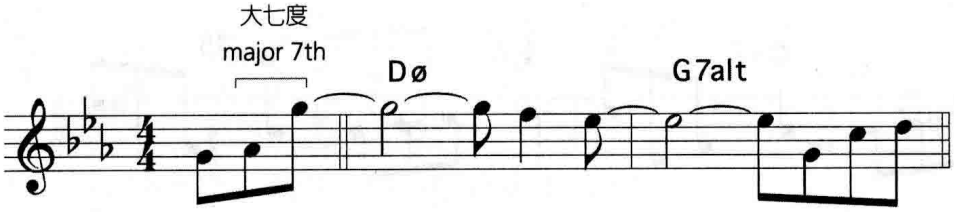
▼ 下行小七度 descending minor 7th

Billy Strayhorn "Chelsea Bridge"[20] 一曲桥段的第 4 小节



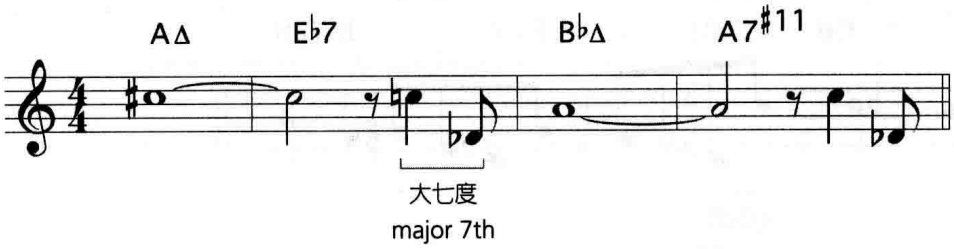
▲ 上行大七度 ascending major 7th

Joe Henderson "Serenity"[21] 一曲的第二和第三个音



▼ 下行大七度 descending major 7th

Wayne Shorter "Lady Day"[22]



[19] John Coltrane, *Olé,* Atlantic, 1961.

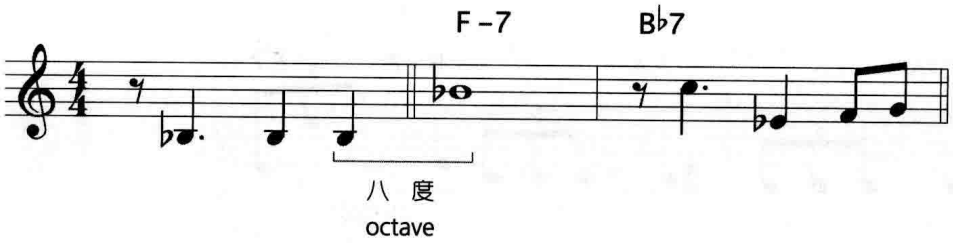
[20] Joe Henderson, *The Kicker,* Milestone, 1967.

[21] Joe Henderson, *In 'n Out,* Blue Note, 1964.

[22] Wayne Shorter, *The Soothsayer,* Blue Note, 1965.

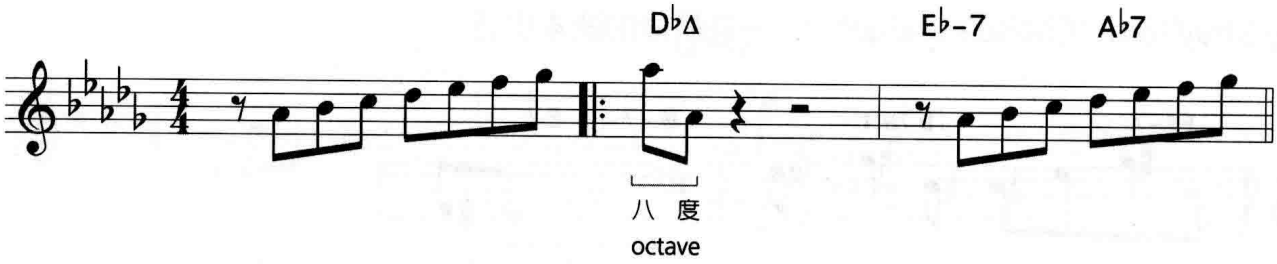
▲上行八度　ascending octave

Sam Jones "Del Sasser"[23]



▼下行八度　descending octave

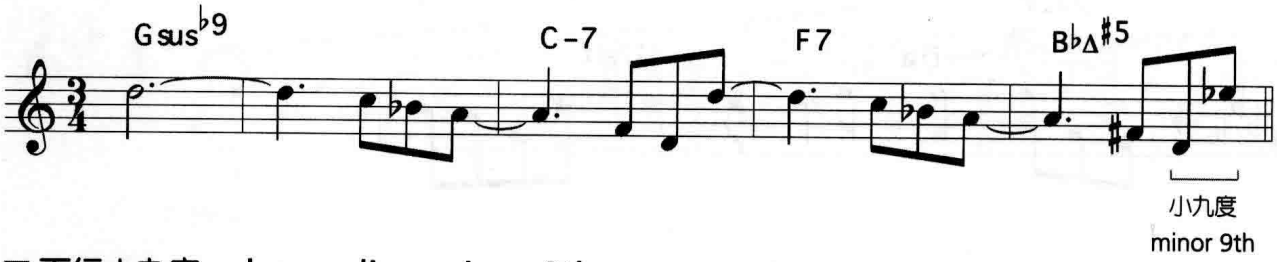
Freddie Hubbard "Philly Mignon"[24]



超过八度的音程在乐曲中很少见，但以下还是给出几个例子：

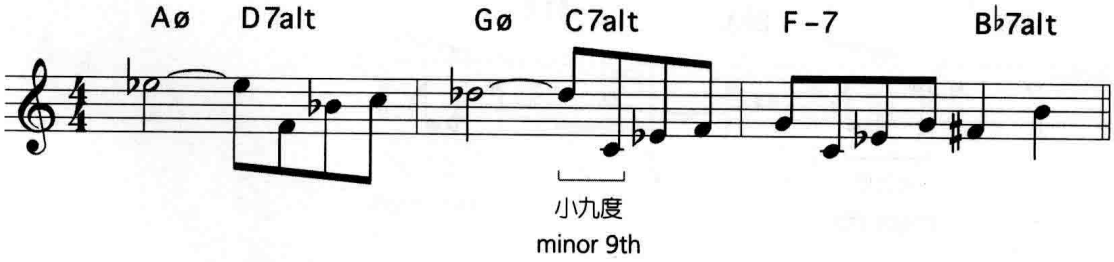
▲上行小九度　ascending minor 9th

Wayne Shorter "Wild Flower"[25]　一曲的桥段第 11 小节



▼下行小九度　descending minor 9th

Benny Golson "I Remember Clifford"[26]　一曲的第 18 小节



[23] Cannonball Adderly, ***Them Dirty Blues,*** Riverside, 1960.

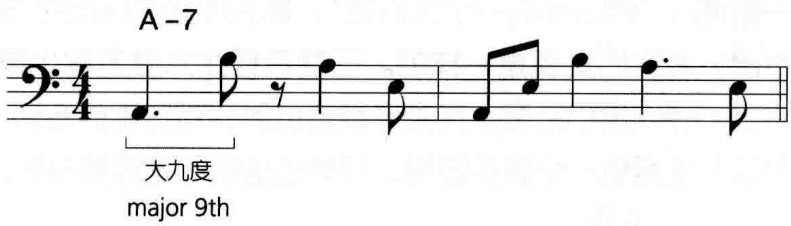
[24] Freddie Hubbard, ***Here To Stay,*** Blue Note, 1962.

[25] Wayne Shorter, ***Speak No Evil,*** Blue Note, 1964.

[26] The Jazztet, ***Meet The Jazztet,*** Argo, 1960.

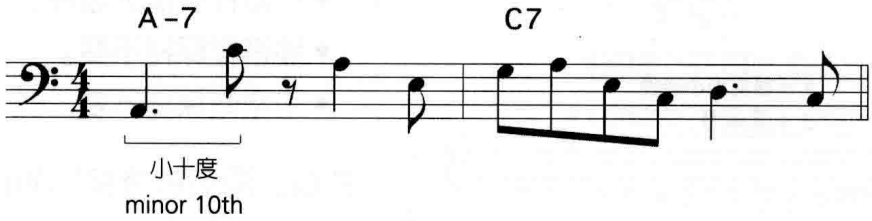
▲上行大九度　ascending major 9th

Joe Henderson "No Me Escueca"[27]　一曲前奏的贝司部分



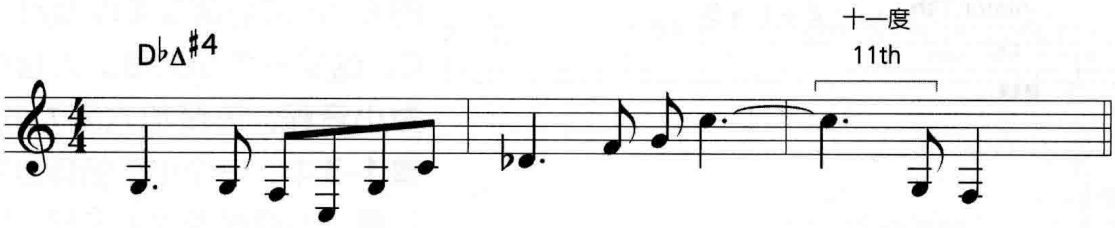
▲上行小十度　ascending minor 10th

Joe Henderson "No Me Escueca"[28]　一曲前奏的贝司部分，第 5 小节



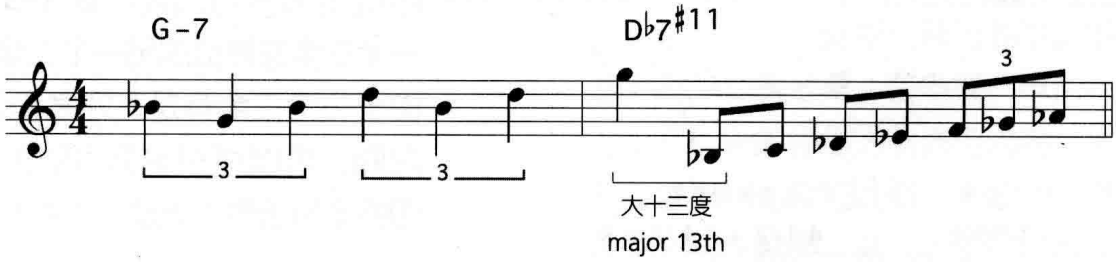
▼下行十一度　descending 11th

Joe Henderson "Inner Urge"[29]　一曲的第 15 小节



▼下行大十三度　descending major 13th

Billy Strayhorn "Chelsea Bridge"[30]　一曲的第 24 小节



---

[27] Joe Henderson, ***Power To People,*** Milestone, 1969.

[28] Joe Henderson, ***Power To People,*** Milestone, 1969.

[29] Joe Henderson, ***Inner Urge,*** Blue Note, 1964.

[30] Joe Henderson, ***The Kicker,*** Milestone, 1967.

音程转位

所有乐手都必须掌握的一项重要技能——特别是在转调[31]时——就是将和弦转位。如果你要当场将一首曲子“转调升高一个大六度”，那么你会发现把它“转调降低一个小三度”会更方便，而它们其实是一样的。三度音程比六度音程小得多。也就是说，你要明白大六度的转位是小三度。在为音程转位时，将底部的音转到最上面，或者相反。转位的结果是得到一个新的音程，而转位的法则是很简单的。

在音程转位时：

- 大音程变成小音程。
- 小音程变成大音程。
- 纯音程保持不变。
- 三全音保持不变。[32]

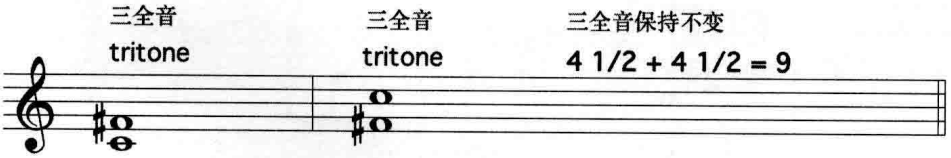
并且，原来的音程与新的音程相加是一个九度。

1-2

1-3

1-4

1-5



请看**谱 1–2**。如果你将一个大三度转位，比如 C 以及其上的 E，转位后成了 E 以及其上的 C，这是一个小六度。大音程变为小音程，三度加六度为九度。**谱 1–3** 中，一个小二度转位为大七度。小音程变为大音程，二度加七度为九度。**谱 1–4** 中，纯四度变为纯五度。纯音程保持不变，四度加五度为九度。**谱 1–5** 中，一个三全音转位成另一个三全音。由于一个三全音是在四度和五度之间，所以可以说是“四度半”，四度半加四度半还是一个九度。

要真正掌握这些知识并让音程的音响效果映在脑中，你就要将唱出音程作为日常练习的一部分。你并不需要拿着乐器（当然，除非你就是歌手），可以在洗澡时，在车里或任何你愿意的地方做练习。

[31] 从一个调到另一个调。

[32] 同时，如果你使用**谱 1–1** 中的术语“增”或者“减”，那么增音程变为减音程，而减音程变为增音程。

此外，你要试着把自己最喜欢的唱片中的内容唱出来，比如曲头、旋律、即兴等等，曲目可以是标准爵士曲，比波普（bebop）或其他爵士曲子。练习时，试着分辨出两个音之间的特定音程。如果学校有视唱练耳课，那你一定要参加。你也可以买一些练耳用的磁带[33]。你必须好好练习听力，因为演奏一段出色的即兴主要是看你能否将“头脑中听到的音乐”在你的乐器上演奏出来。

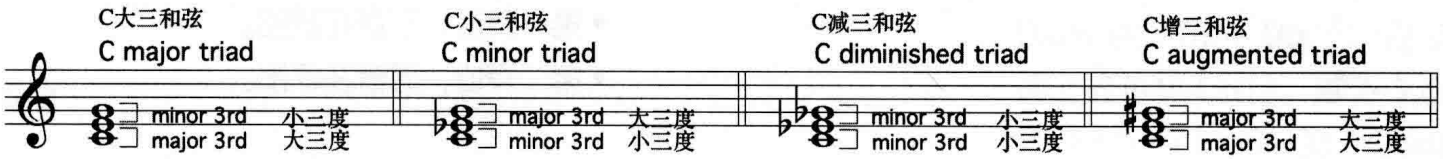
三和弦

音程不仅可以单独奏出，还可以组合起来。比如，将两个三度层叠起来就成了三和弦。这样的组合有四种可能性，每种都构成一个不同的三和弦：

- 大三度上面叠加一个小三度构成大三和弦。
- 小三度上面叠加一个大三度构成小三和弦。
- 两个小三度叠加构成一个减三和弦。
- 两个大三度叠加构成一个增三和弦。

谱 1–6 给出了所有四种三和弦：

1-6



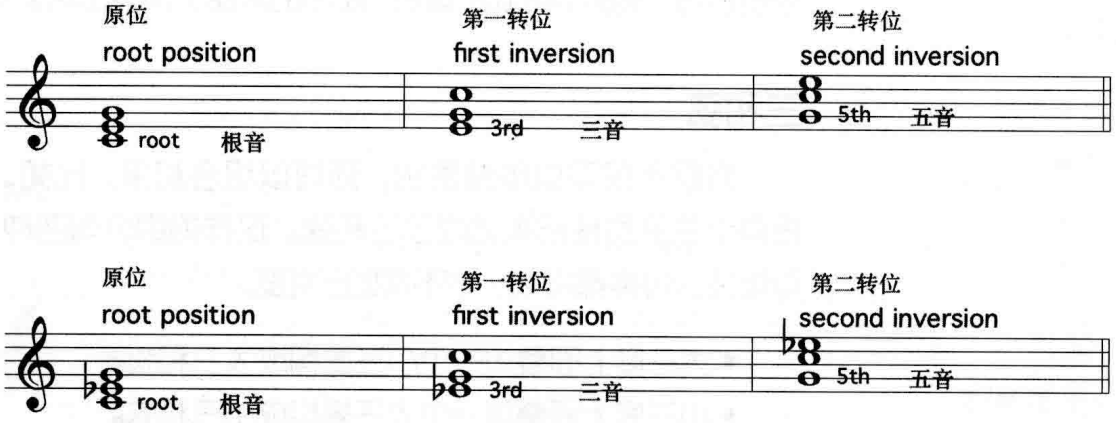
在钢琴上演奏每一种三和弦。聆听并体会每种三和弦不同的感情效果。在电视、电影和戏剧的配乐中经常运用和声来增强画面的情感内容。大三和弦让人听起来感到喜悦、有力和鼓舞。小三和弦听起来会有悲伤、沉思和悲剧性效果。减三和弦一般暗示着紧张和激动。增三和弦有飘浮、神秘的感觉，暗示着魅惑——就像小鹿 Bambi 从黎明的雾霭中慢慢出现（我是认真的）。

[33] Jamey Aebersold,《爵士乐练耳》（*Jazz Ear Training*）
Armen Donelian,《练耳》（*Training The Ear*）
David Baker,《练耳新教程》（*A New Approach To Ear Training*）

尽管这些音乐手段都已经是陈词滥调，但仍然是有效的。要不作曲家们——包括爵士乐作曲家们——就不会用它们了。

因此无怪乎 Benny Golson 的 "I Remember Clifford"[34]，John Lewis 的 "Django"[35] 和 Eden Ahbez 的 "Nature Boy"[36] 都是用小调写的。而 Bix Beiderbeck 的 "In A Mist"[37] 用了增和弦。在演奏时，你会让听众、其他乐手和你自己产生一种情感的回应。留意这一点。

1-7



三和弦经常被转位。和弦转位就是在和弦中，处于底部的音不是和弦的根音。**谱 1–7** 给出了一个 C 大三和弦和一个 C 小三和弦各自的三种转位。

- 原位，根音在底部。
- 第一转位，三音在底部。
- 第二转位，五音在底部。

我们准备继续讨论 II–V–I，
这是爵士乐中最基本的和弦进行方式。

[34] The Jazztet, ***Meet The Jazztet,*** Argo, 1960.

[35] Grant Green, ***Idle Moments,*** Blue Note, 1963.

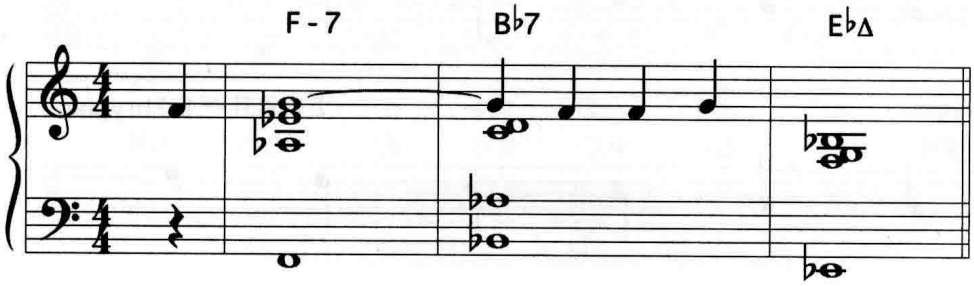
[36] John Coltrane, ***The John Coltrane Quartet Plays,*** MCA/Impulse,1965.

[37] Freddie Hubbard, ***Sky Dive,*** CTI, 1972.

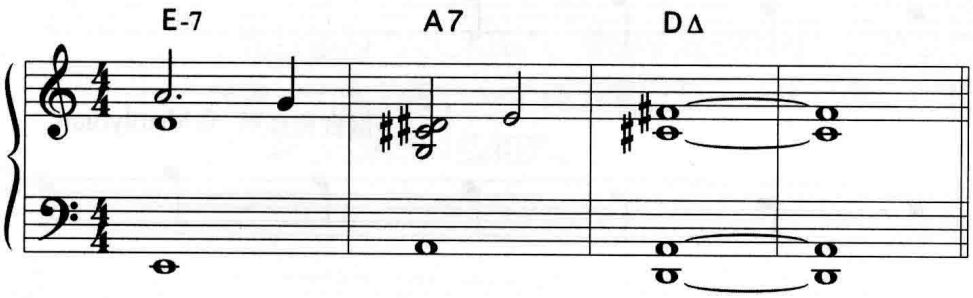
第二章　大调音阶和 II–V–I 进行

◎ 大调音阶的调式
◎ II–V–I 进行
◎ 声部进行
◎ 五度圈
◎ 其他常见和弦进行
◎ 洛克里亚调式和半减七和弦
◎ 调式爵士

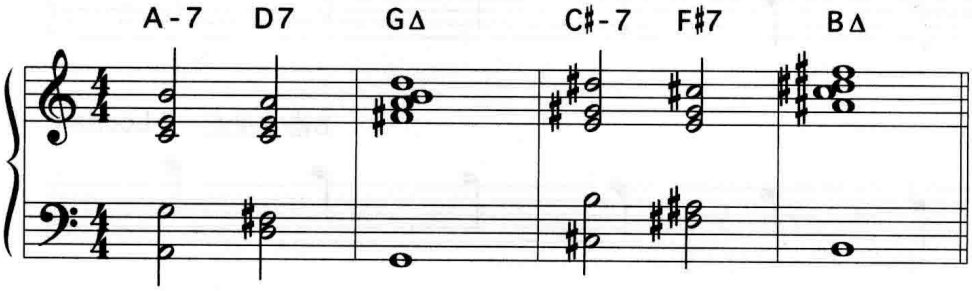
2-1



2-2



2-3



演奏以下三个图例中的音乐，听一下 II–V–I[1] 进行的音响效果。**谱 2–1** 选自 Victor Young 的 "Stella By Starlight"[2]，是 E♭ 调的 II–V–I 进行。**谱 2–2** 选自 Miles Davis 的 "Tune Up"[3]，是 D 调上的 II–V–I 进行。**谱 2–3** 选自 John Coltrane 的 "Giant Steps"[4]，前一部分是 G 调上的 II–V–I 进行，后一部分是在 B 调上。

和弦进行的形式有许多种，但爵士乐手最常演奏的是 II–V–I 进行。II，V，I 和弦的最初来源是大调音阶的调式。

---

[1] 有时也写作 ii–V7–I。

[2] Miles Davis, ***The Complete 1964 Concert***, Columbia.

[3] Miles Davis, ***Cookin'***, Prestige, 1956.

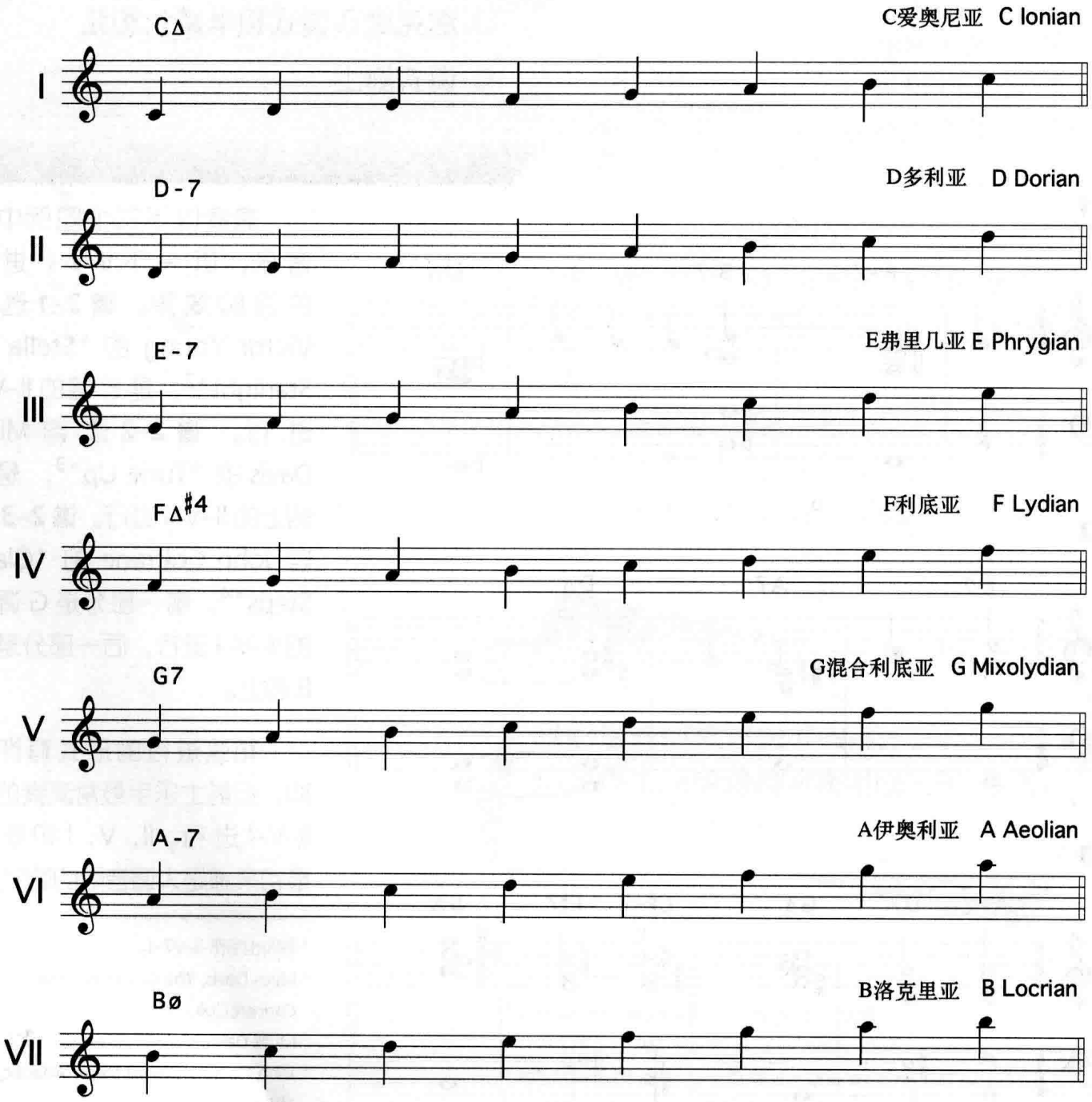
[4] John Coltrane, ***Giant Steps***, Atlantic, 1959.

大调音阶的调式

谱 2–4 给出了 C 大调音阶以及它的所有调式。你可以这样看待调式：C 大调音阶有七个不同的音，你可以从任何一个音开始演奏这条音阶，也就是事实上一共有七条不同的 C 大调音阶——其中一条从 C 开始，一条从 D 开始，一条从 E 开始，一条从 F 开始，等等，一直到以 B 开始的那一条。每一个调式都有一个希腊语的名字，在下谱中写于每条调式的右边。

2-4

C大调音阶和它的调式



每个调式左边的罗马数字 I 至 VII 对应于其右边的调式名称——I 是爱奥尼亚，II 是多利亚，III 是弗里几亚，等等。对于每一条大调音阶来说都是如此。

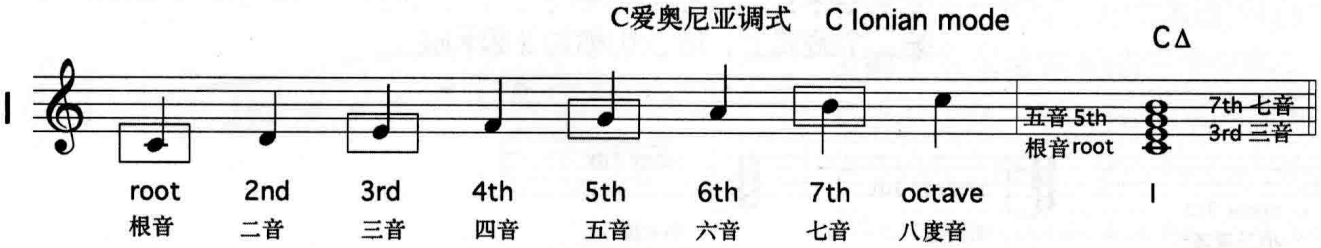
C 爱奥尼亚，D 多利亚，E 弗里几亚，F 利底亚，G 混合利底亚，A 伊奥利亚，B 洛克里亚这些希腊语的调式名称并不特殊，它们是乐手日常使用的术语。比如，你可能会听到这样的对话：

乐手 A：第 2 小节的和弦是什么？
乐手 B：F 利底亚。

爱奥尼亚调式和大七和弦

从调式就引出了七和弦。将调式中每隔一个音的音奏出来，就形成了七和弦，请见**谱 2–5**。“每隔一个音的音”就是你所得到的和弦的根音、三音、五音和七音。这些音称为“和弦内音”，因为它们决定了每个七和弦的性质——大和弦、小和弦、属和弦。

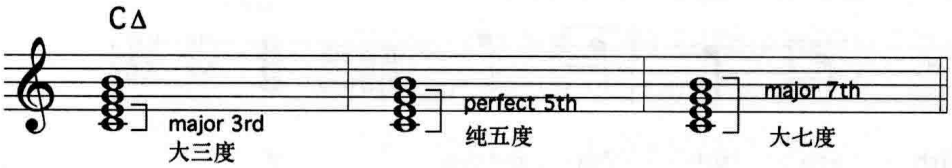
2-5



此处的 C 大调爱奥尼亚调式，每隔一个音的音都被框了起来，这些被框起的音构成了右边所示的七和弦。被框起的音是该调式的根音、三音、五音和七音，同时也是这一和弦的根音、三音、五音和七音。

谱 2–6 给出了一个 C 大七和弦。这一和弦的常用记号是一个三角，比如 CΔ[5]。这个和弦称为“大七和弦”，是由和弦的根音与三音及七音的音程关系决定的。大七和弦包含一个大三度，一个纯五度以及一个大七度。而因为这一和弦是建立在第一个调式上，所以也称为 I 级和弦。

2-6

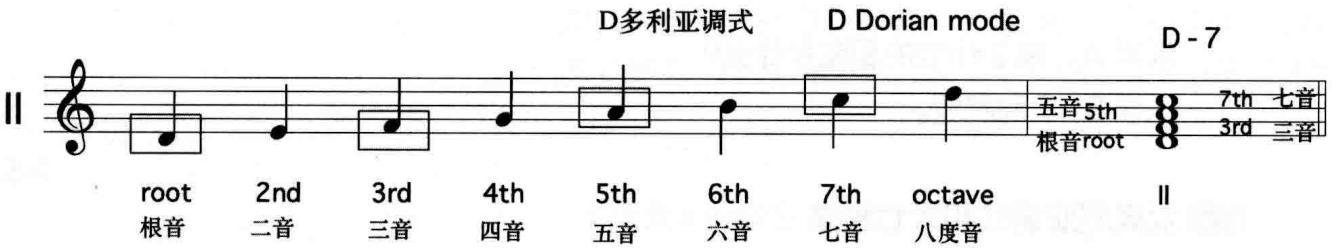


[5] 常见的不同写法有 C、CΔ7、Cmaj7 以及 CM7。
C6 和 C⁹₆ 略有不同，但和 CΔ 可以通用。

多利亚调式和小七和弦

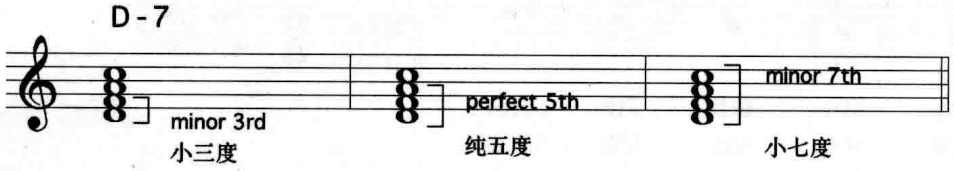
C 大调的第二个调式，或称多利亚调式，是从 D 到高八度的 D，请见**谱 2–7**。被框起的音——此调式的根音、三音、五音和七音——又构成了一个和弦，为右边所给出的 D 小七和弦。

2-7



谱 2–8 给出了一个 D 小七和弦。小和弦最常用的记号是一条横线，所以这个和弦被记为 D-7[6]。这个和弦称为“小七和弦”，是由和弦的根音与三音及七音的音程关系决定的：小七和弦包括一个小三度、一个纯五度以及一个小七度。而因为此和弦是建立在第二个调式上，所以也称为 II 级和弦。

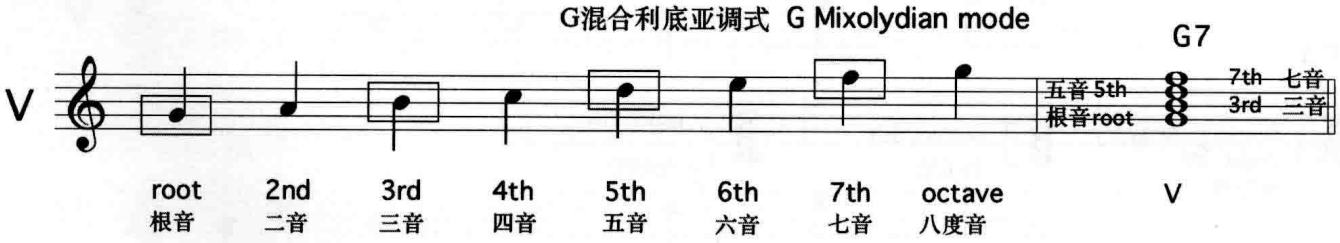
2-8



混合利底亚调式和属七和弦

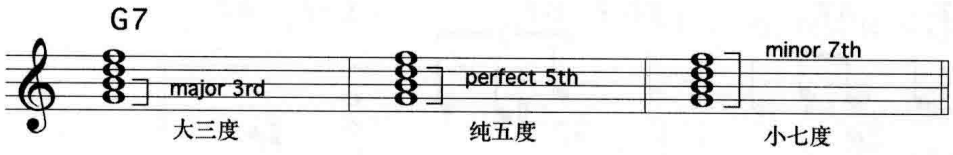
现在我们直接跳到第五级调式，或称混合利底亚调式，由 G 到高一个八度的 G。**谱 2–9** 给出了这个被框起的该调式的根音、三音、五音和七音，它们构成了右边的和弦——G 属七和弦。它的名称经常被简称为“七”，记为 G7。这个和弦称为“属七和弦”，是由和弦的根音与三音及七音的音程关系决定的。

2-9



[6] 不同的和弦记号写法有 Dmin7，Dmi7 以及 Dm7。

2-10

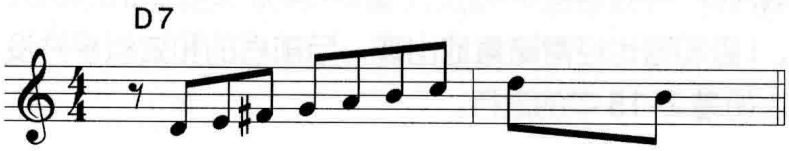


属七和弦包括一个大三度、一个纯五度以及一个小七度，见**谱 2–10**。因为此和弦是建立在第五级调式上，所以也称为 V 级和弦。

2-11

谱 2–11 给出了一个混合利底亚的例子。Freddie Hubbard 的曲子 "Philly Mignon"[7]（由鼓手 Philly Joe Jones 的名字而来）的前八个音，这是一条上行的 G 混合利底亚音阶。

2-12



谱 2–12 给出的是 Sonny Rollins 的 "Pent-Up House"[8] 的前八个音，这是一条上行的 D 混合利底亚音阶。I、II、V 级和弦，也就是大七和弦、小七和弦以及属七和弦，是爵士乐里最常用的三个和弦。由于每个和弦都包含一个纯五度（有的和弦包含降五度音和升五度音，在以后的章节里会讨论），所以三音和七音是变化音，它们决定了此和弦是大和弦、小和弦还是属和弦，也就是说，它们决定了和弦的“性质”。以下几条归纳了这三个和弦的不同：

- 大七和弦包含一个大三度及一个大七度。[9]
- 小七和弦包含一个小三度和一个小七度。[10]
- 属七和弦包含一个大三度和一个小七度。

II–V–I 进行

I、II、V 级和弦经常以一个 II–V–I 进行的方式出现，这是爵士乐中最常见的和弦进行方式。我们之前谈到的几个和弦的例子——D-7、G7 和 C Δ——它们是 C 调的 II–V–I 进行。你能找出 F 调的 II–V–I 进行吗？应该这么做：F 大调音阶的二音、五音和根音分别是 G、C 和 F。II 级和弦总是小七和弦，V 级和弦总是属七和弦，I 级和弦是个大七和弦。F 调的 II–V–I 进行是 G-7–C7–F Δ。把每个调的 II–V–I 进行都在脑中想一下，这一过程并不需要有乐器在手。

---

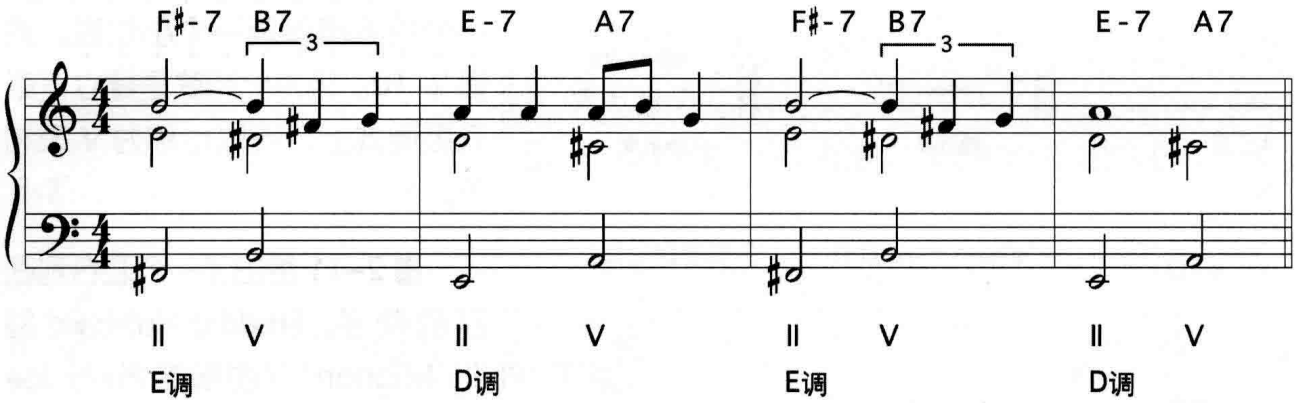
[7] Freddie Hubbard, ***Here To Stay,*** Blue Note, 1962.

[8] ***Sonny Rollins Plus Four,*** Prestige, 1956.

[9] 想成“大－大－大”。

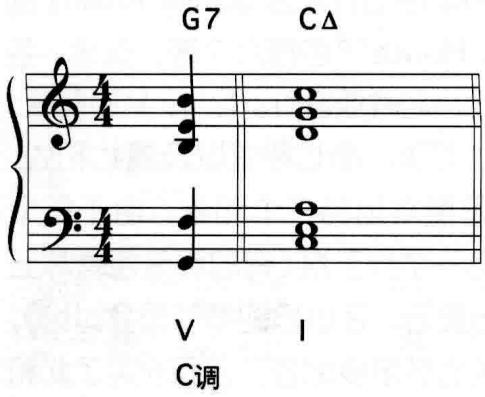
[10] 想成“小－小－小”。

2-13



一个 II–V 进行并不一定以 I 级结束，比如 Richard Rodgers 的 "I Didn't Know What Time It Was" 前四小节中的 II–V 进行（**谱 2–13**）。

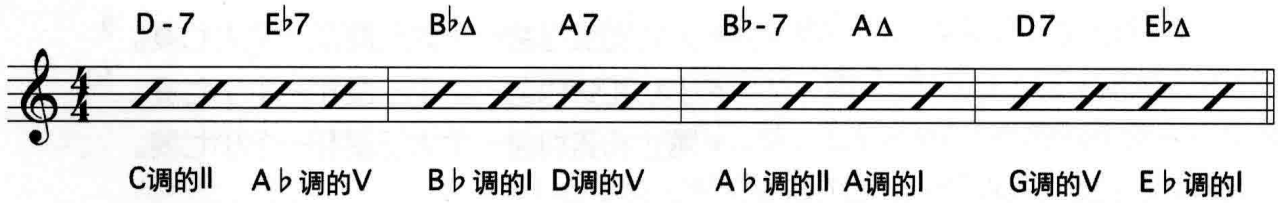
2-14



而 V–I 的进行也不一定以 II 级开始，比如 Bob Haggart 的 "What's New?" 一开始的 V–I 进行（**谱 2–14**）。同样，II 级和弦、V 级和弦、I 级和弦也经常随意地出现，与前后的和弦似乎并没有联系，比如**谱 2–15** 中的进行。

翻开一本 fake book 曲集[11]，选一首简单的曲子，比如 "Just Friends" "Satin Doll" 或 "Tune Up"，分析它们的每个和弦——它是 II 级和弦吗？是 V 级和弦吗？还是 I 级和弦？

2-15



寻找一下其中的 II–V、V–I 和 II–V–I 进行。请记住以下原则：

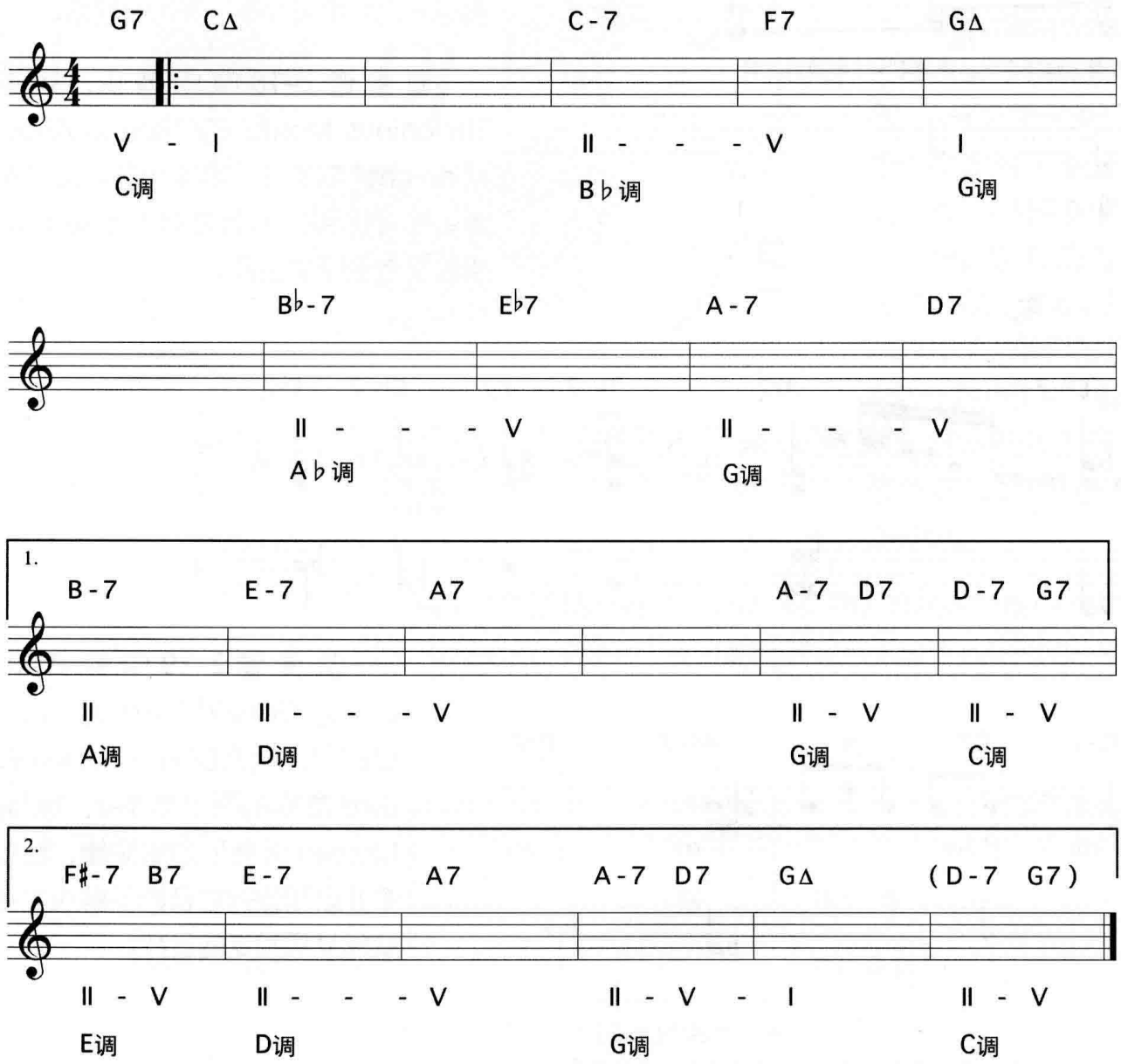
- 小七和弦是 II 级和弦 。
- 属七和弦是 V 级和弦。
- 大七和弦是 I 级和弦。

[11] fake book 是乐曲的曲集，通常只有旋律以及和弦进行。最好最准确的版本是 "The New Real Books" 第一、第二、第三册，都包括有 C 调、E♭ 调、B♭ 调版本。另一本出色的 fake book 是 "The World's Greatest Fake Book"，只有 C 调版本。这些曲集都是 Sher Music 出版的。

你可能会遇到一些不熟悉的和弦标记—— sus、♭9、♯11、♯5、alt、ø 等等。别担心，我们马上会讨论它们。

谱 2–16 给出了 "Just Friends" 一曲的和弦进行。每个和弦都做了分析，表明它是 II 级、V 级或 I 级和弦。图中还说明了每个和弦属于哪个调。请留意 "Just Friends" 频繁地转调。前两个和弦是 C 调的 V–I 进行，紧接着 B♭ 调的 II–V 进行。如果你演奏完最后一小节后要回到曲首再演奏一次，那么就应该使用括号中的两个和弦。这组和弦称为回复（turnaround），它们与首曲的第一个和弦共同构成另一个 II–V–I 进行。

2-16

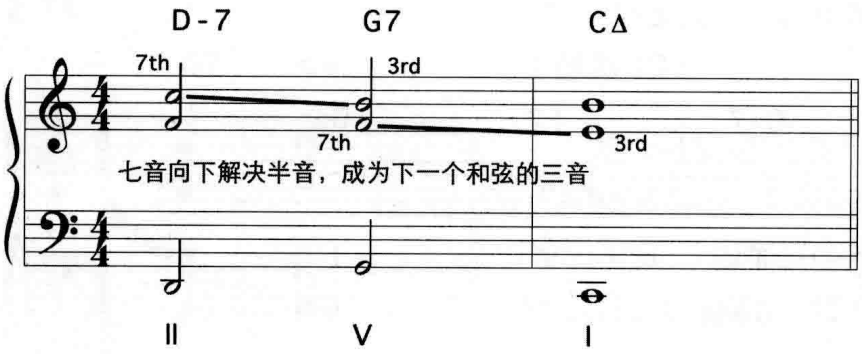


其他可以用来分析的曲子包括 "All The Things You Are" "Tune Up" "Soul Eyes" "I Thought About You" "Satin Doll" "Perdido"。同样的，请先忽略所有你看到的和弦的变化形式——♭9、♯9、♯11、♭5、ø、♭13、alt 等等。我们马上会讨论到。

声部进行

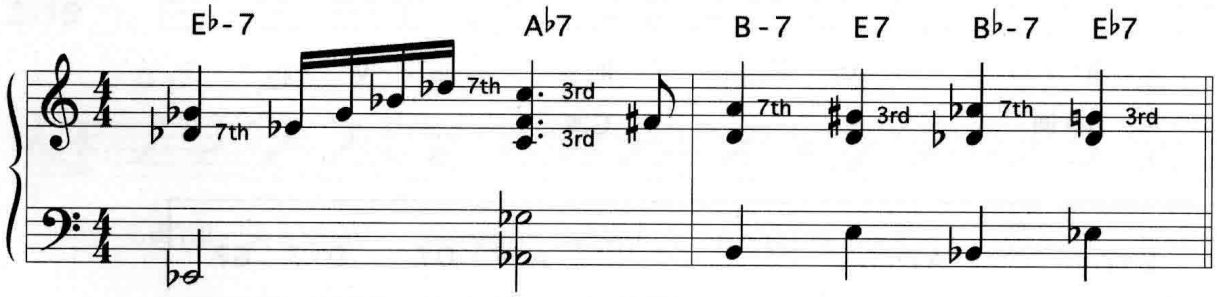
在**谱 2–17** 中，当你弹奏 II 级和弦到 V 级和弦再到 I 级和弦时，请留意每个和弦的七音都向下解决一个小二度，变为下一个和弦的三音。这是基本的声部进行（voice leading）。声部进行是一个特定的音向一个方向的移动。就好像七音被一种重力或磁力吸引，迫使它向下解决一个小二度。如果你是管乐手，正在做即兴演奏，而另一个管乐手在演奏主旋律，那么你奏出七音并向下解决一个小二度，会马上为独奏者勾勒一条背景线条。

2-17

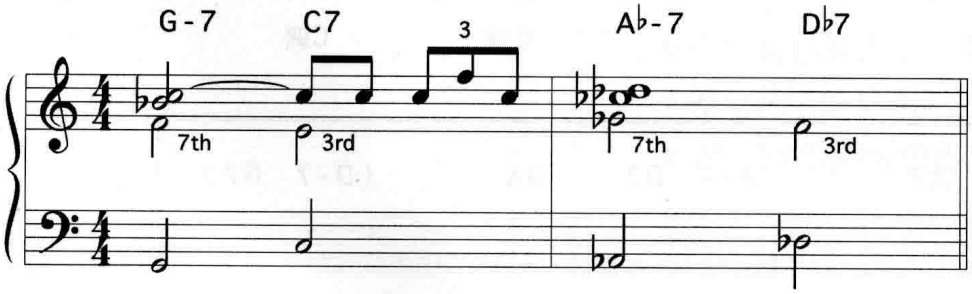


演奏**谱 2–18** 中的音乐，这是 Thelonious Monk 的 "Round About Midnight" 的第 3、第 4 小节。请注意听每个 II 级和弦的七音向下解决半音，成为 V 级和弦的三音。

2-18



2-19



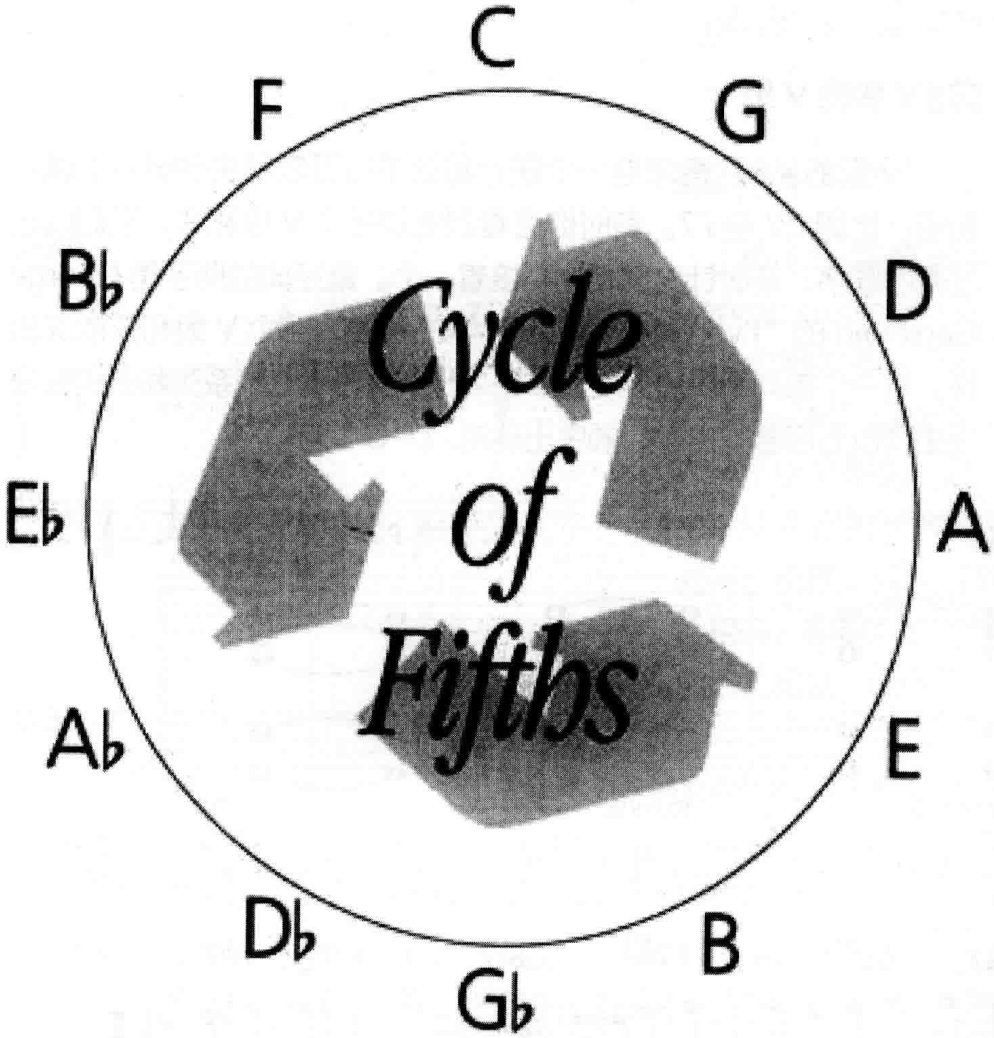
演奏**谱 2–19** 中的音乐，这是 Donald Byrd 的 "Low Life"[12]，上方的旋律是 Donald Byrd 演奏的两小节 II–V，Jackie McLean 演奏下方的旋律，把每个 II 级和弦的七音向下解决半音变成 V 级和弦的三音。

[12] Donald Byrd, *Fuego,* Blue Note, 1959.

五度圈

复习每个调上的 II–V–I 进行，并记住它们。爵士乐手如果要在每个调上学习某一内容，都会用到五度圈（Cycle of Fifth），见**图 2–20**。[13]

2-20

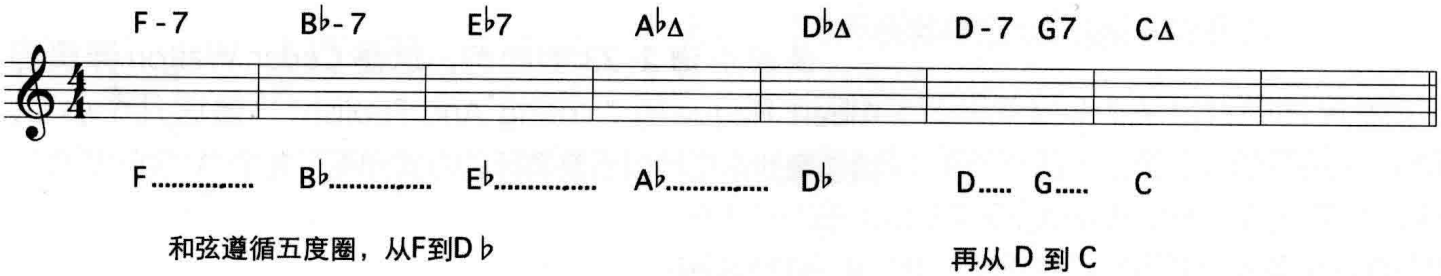


五度圈将半音阶上所有十二个音排列起来，每个音都比之前的音低五度。在你研究五度圈时，把每个音想成一个调，也就是你要练习的调。从最上面的 C 调开始，以逆时针方向依次练习每个调，从 F、B♭、E♭ 一直下去[14]。

你在做练习时应该运用五度圈，因为它和现实情况很像。大多数曲子的和弦进行都是五度圈的一部分。比如 II–V–I 进行中和弦的根音都遵循五度圈。以 C 调为例，II–V–I（D-7、G7、C△）的根音是 D、G、C，他们在五度圈上以逆时针方向排列。而对于 F 调，II–V–I（G-7，C7，F△）的根音是 G、C、F，它们也依五度圈排列。

谱 2-21 是 Jerone Kern 的 "All The Things You Are" 前几个小节的和弦变化。请留意和弦的根音是如何组成了五度圈的一部分。

2-21



[13] 五度圈也称为“四度圈”。

[14] 古典乐手一般以顺时针方向学习五度圈，而爵士乐手更喜欢以逆时针方向学习，因为逆时针方向的每个音都遵从于 II–V–I 进行的模式。

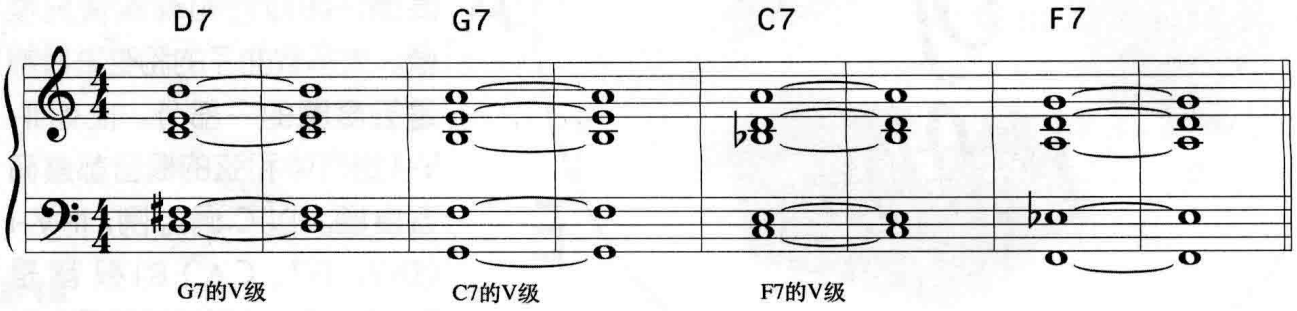
其他常见和弦进行

虽然 II–V–I 是爵士乐手最常用的和弦进行，但我们也有必要分析一下其他几种常见的进行。

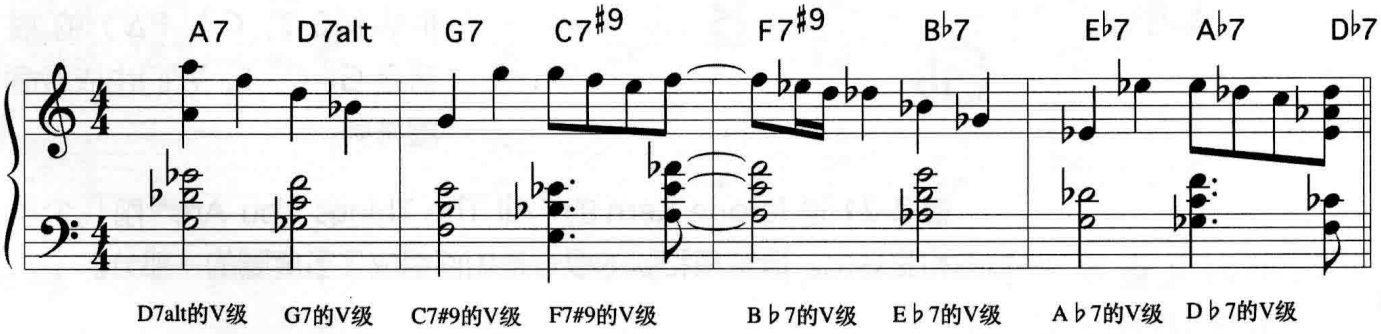
V 级的 V 级

“V 级的 V 级” 意思是一个属七和弦下行五度解决到另一个属七和弦，比如 C7 至 F7。有时你会看到连续多个 V 级和弦，它们以五度圈的顺序，逆时针出现，一个接着一个。最经典的例子是 George Gershwin 的 "I've Got Rhythm" 中的桥段，四个 V 级和弦依次出现，每一个都向下解决五度（**谱 2–22**）。请注意这一系列和弦的根音是如何以五度圈的逆时针顺序出现的：D–G–C–F。

2-22



2-23



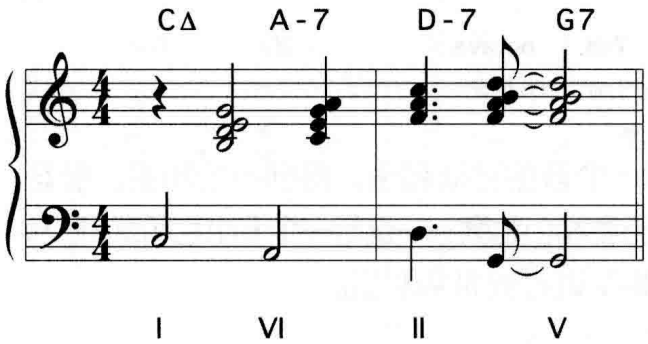
请演奏**谱 2–23** 的内容，这是 Cedar Walton 弹奏的 Albert Hague 的 "Young And Foolish"[15] 最后几个小节，请注意他是如何以五度循环的方式弹奏了九个 “V 级的 V 级”。

[15] 这段谱来自于 Cedar Walton 于 1991 年在旧金山的 Kimbal 俱乐部所做的讲座。

所有九个属七和弦的根音—— A–D–G–C–F–B♭–E♭–A♭–D♭ —— 根据五度循环，以逆时针顺序一个接一个出现。Cedar Walton 所弹奏的和弦中，根音不出现在和弦的最下方，请不要感到困惑——这是一个很好的“无根音”和弦配置的例子，爵士钢琴手经常如此弹奏。

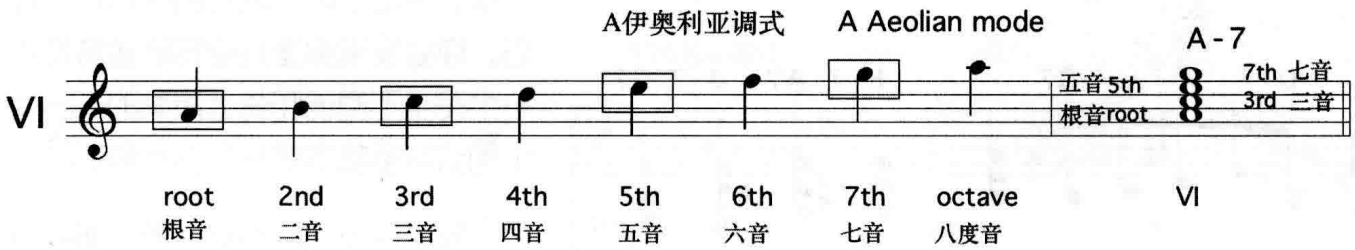
I–VI–II–V

2-24

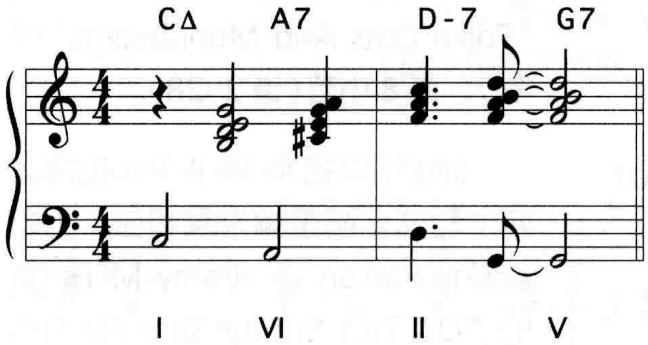


爵士乐中最常见的和弦进行之一是 I–VI–II–V。George Gershwin 的 "I've Got Rhythm" 最初版本中前四个和弦是一个 I–VI–II–V（C–A-7–D-7–G7）进行，见**谱 2–24**[16]。我们还没有讨论过 VI 级和弦，所以先来看一下这个和弦。对 C 调而言，六音是 A。将 C 大调音阶从 A 开始演奏至高一个八度的 A, 就是 A 伊奥利亚调式，见**谱 2–25**。将每隔一个音的音框起来，得到一个和弦，根音、小三度、纯五度和小七度——这是一个 A 小七和弦，C 调的 VI 级和弦。

2-25



2-26



从伊奥利亚而来的 VI 级和弦包含一个小三度、一个纯五度和一个小七度。仅就结构而言，它与由多利亚而来的 II 级和弦是一致的——都是小七和弦。当我们在第三章里研究完每个调式的所有七个音后，你就会发现多利亚和弦与伊奥利亚和弦有很大的不同。

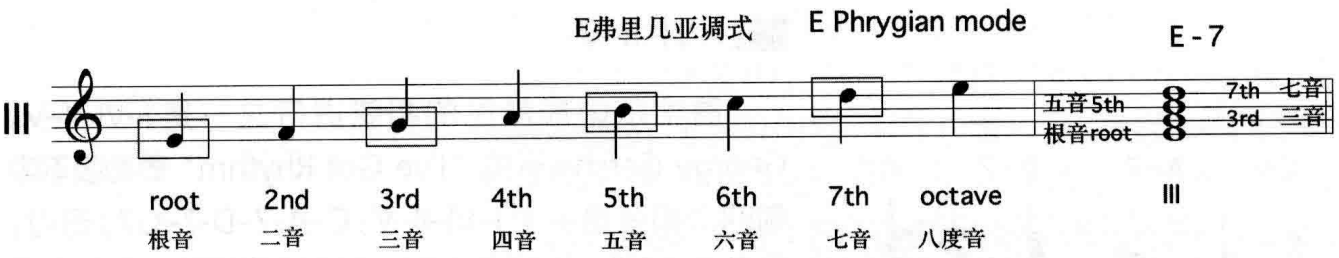
当今的乐手在演奏 I–VI–II–V 进行中的 VI 级和弦时，一般会用属七和弦代替小七和弦。他们演奏 C 调的 I–VI–II–V 进行时会奏成 CΔ–A7–D-7–G7（见**谱 2–26**）。用 A7 代替 A-7 能让和弦进行有更强烈的解决到 D-7 的感觉。而且比起小七小弦，属七和弦有更多的变化选择。

[16] "I've Got Rhythm" 一曲通常以 B♭ 调演奏。

III–VI–II–V

I–VI–II–V 的一种常见变化是 III–VI–II–V，这个进行在回复（turnaround）中用得很多。就 C 调而言，这一进行是 E-7–A-7–D-7–G7。我们还未讨论过第三个调式以及由它引出的 III 级和弦，我们在**谱 2–27** 中研究一下。

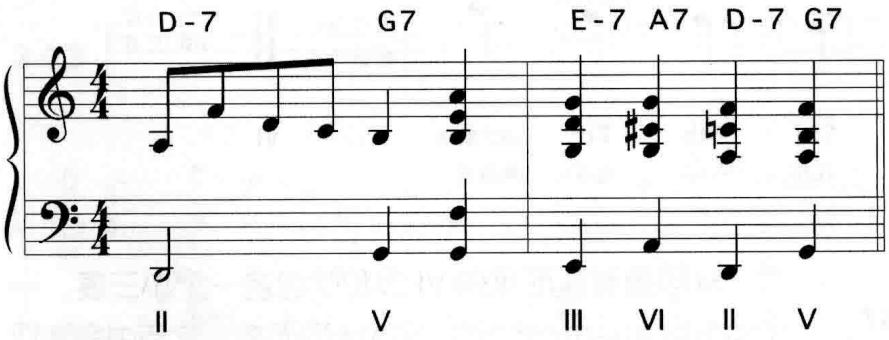
2-27



将每隔一个音的音框起来，得到一个和弦，根音、小三度、纯五度和小七度——这是一个 E 小七和弦（E-7），C 调 III–VI–II–V 进行的 III 级和弦。

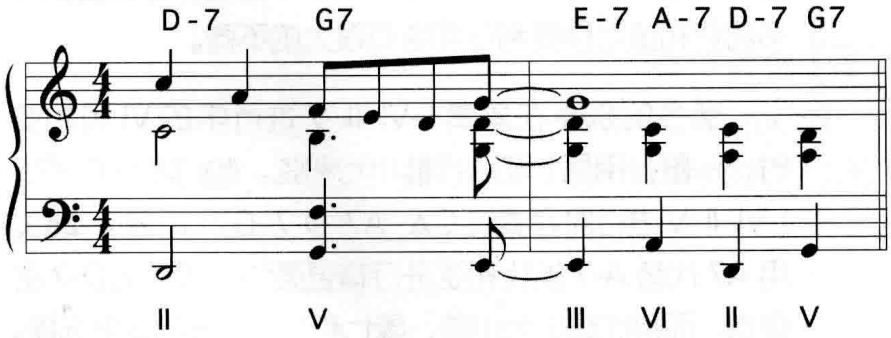
由弗里几亚调式引出的 III 级和弦与 II 级以及 VI 级和弦在结构上是一致的，这三个都是小七和弦。当看完第三章，学习了每个调式的所有七个音后，你会发现弗里几亚音阶通常是在一个完全不同的和弦上演奏的——这个和弦甚至都不是一个小七和弦。

2-28



与在 I–VI–II–V 中一样，III–VI–II–V 中的 VI 级和弦也经常使用属和弦，比如 Jimmy Van Heusen 的 "Polka Dots And Moonbeams" 的第 7、第 8 小节（**谱 2–28**）。

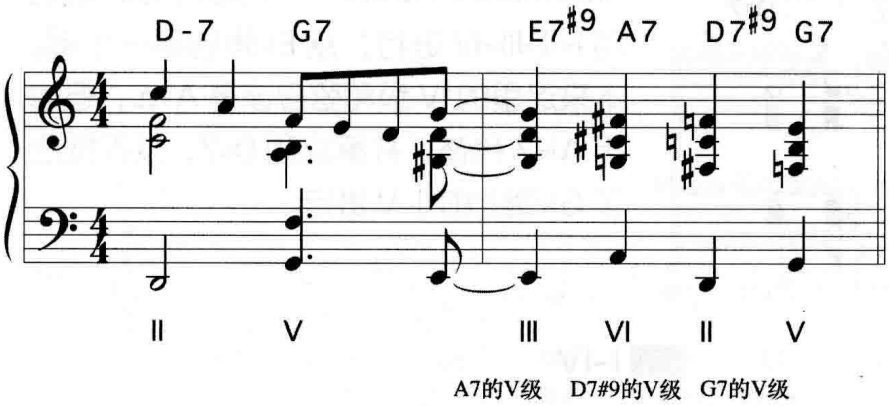
2-29



你也可以把 III–VI–II–V 中的所有四个和弦全都重编为属和弦。比如 Kenny Barron 将 Jimmy McHugh 的 "On The Sunny Side Of The Street"[17] 一曲中前八小节的最后部分全部改写。**谱 2–29** 给出的是原曲的第 7、第 8 小节。

[17] Kenny Barron, ***The Only One,*** Reservoir, 1990.

2-30
Kenny Barron 的钢琴和声做了简化

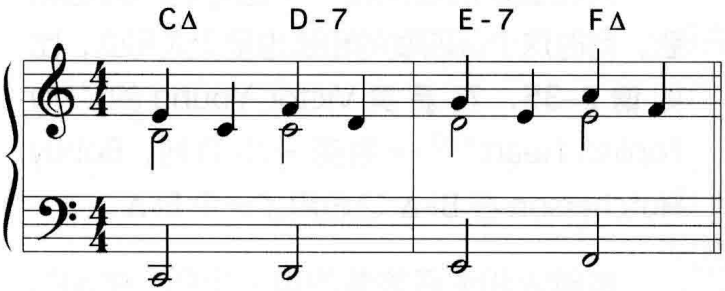


谱 2–30 是 Kenny Barron 的和声重编，他连用了四个属和弦。由于每个 V 级和弦都解决到低五度的 V 级和弦，所以这种进行也可以叫“五级的五级的五级的五级”，当然这非常绕口。

I–II–III–IV 以及利底亚调式

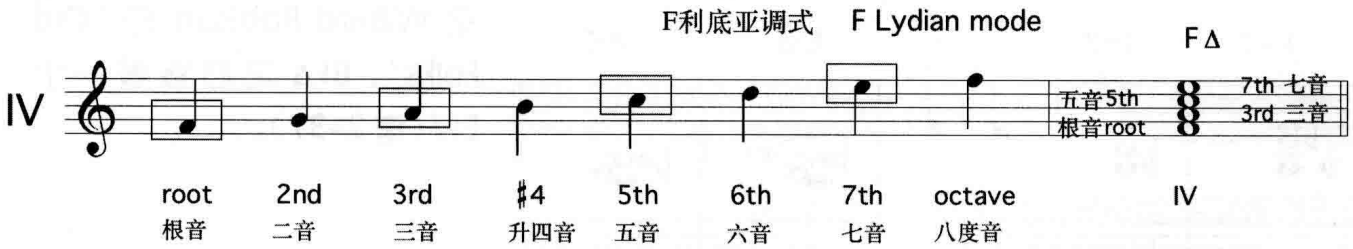
将一个调的前四个自然音阶和弦演奏出来是很常见的。演奏**谱 2–31**，听一下 John Coltrane 所演奏的 Jerome Kern 的 "I'm Old Fashioned" 其中的两个小节[18]，Coltrane 使用了自然音阶的 I–II–III–IV 进行。

2-31



我们还未讨论过 IV 级和弦，所以先来看一下这个和弦。对 C 调来说，四音是 F。将 C 大调音阶从 F 开始演奏至高一个八度的 F，就得到了 F 利底亚调式，见**谱 2–32**。将每隔一个音的音框起来，得到一个和弦，根音、大三度、纯五度和大七度——这是一个 F 大七和弦（FΔ），C 大调的 IV 级和弦，也是 "I'm Old Fashioned" 中 I–II–III–IV 进行的 IV 级和弦。

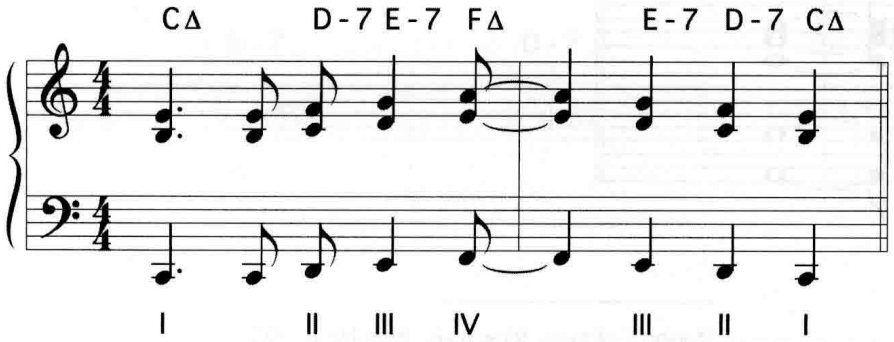
2-32



F 利底亚调式隐含着一个变化音：B，它把 F 大七和弦（FΔ）的四音（B♭）升高了半音。现在请先注意这一点，我们会在第三章中详细讨论。

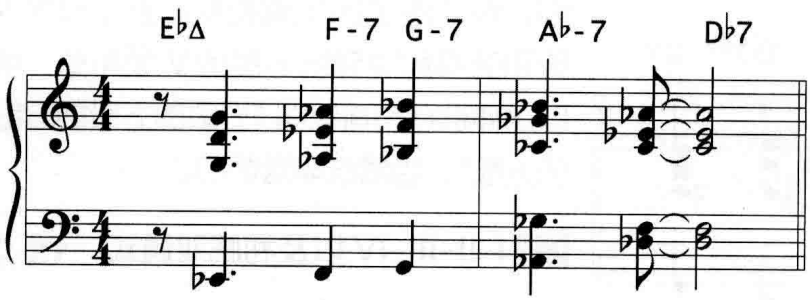
当一个大七和弦持续两个小节时，钢琴手和吉他手一般会演奏 I–II–III–IV 进行。Jerome Kern 的 "All The Things You Are" 第 7、第 8 小节仅仅只有一个 CΔ 和弦。若要让曲子增添一些对比和动感，你可以先上行地演奏 I–II–III–IV 进行，然后再以 III–II–I 下行，比如演奏**谱 2–33** 可以听到的效果。

2-33



[18] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

2-34

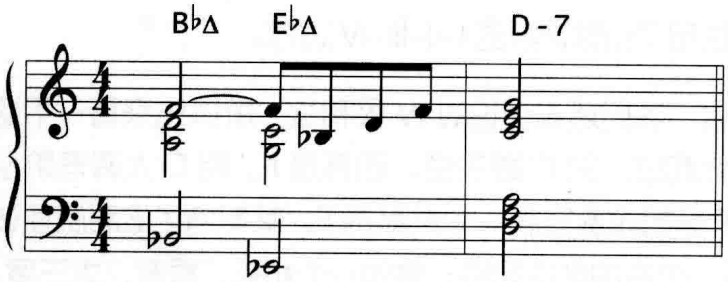


演奏**谱 2–34**，你会听到 Coltrane 在 "Moment's Notice"[19] 中如何巧妙地运用 I–II–III–IV 进行，从 E♭ 转到另一个调。本来这里的 IV 级和弦应该是 A♭Δ，但他用 A♭-7 代替，并解决到 D♭7，从而构成了 G♭ 调上的 II–V 进行。

I–IV

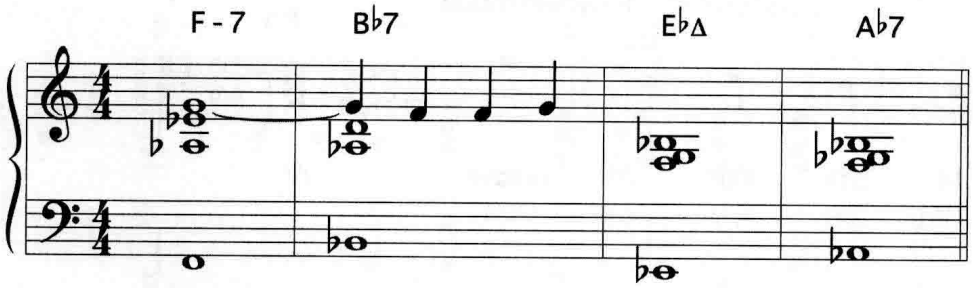
大和弦之后经常接一个比它高四度的和弦，有时这个高四度的和弦也是个大和弦，比如**谱 2–35**，在演奏 Victor Young 的 "My Foolish Heart"[20] 一曲第一小节时，Bobby Hutcherson 在 B♭Δ 之后用了一个 E♭Δ。

2-35

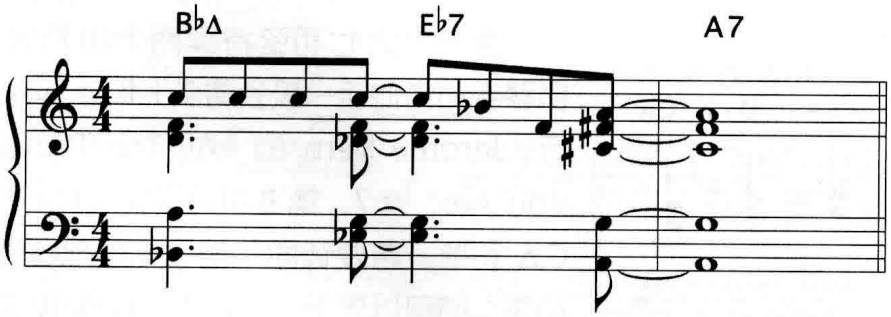


有时大和弦后接着的高一个四度的和弦会是一个属和弦，比如 "Stella By Starlight" 一曲的第 7、第 8 小节，E♭Δ 之后接着一个 A♭7（**谱 2–36**）。另一个例子是 Willard Robison 的 "Old Folks"，B♭Δ 之后接着一个 E♭7（**谱 2–37**）。

2-36



2-37



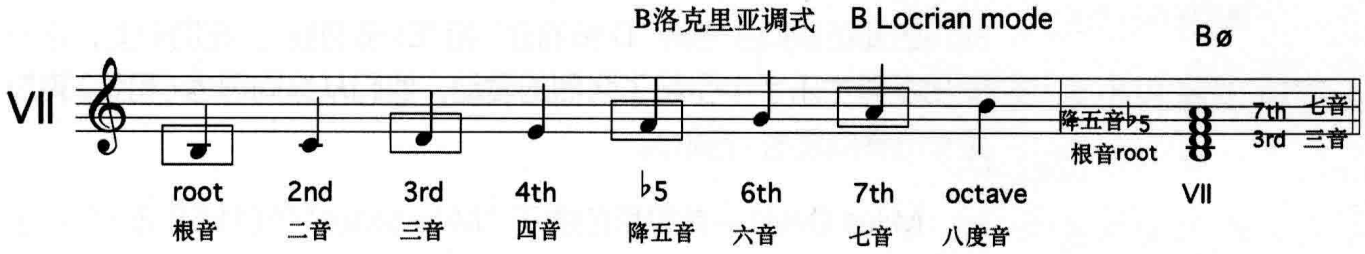
[19] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

[20] Bobby Hutcherson, ***Solo/Quartet,*** Contemporary, 1981.

洛克里亚调式和半减七和弦

至今我们仍有一个调式未讨论：第七级，也就是洛克里亚调式。**谱 2–38** 给出了 C 调上的 B 洛克里亚调式。

2-38

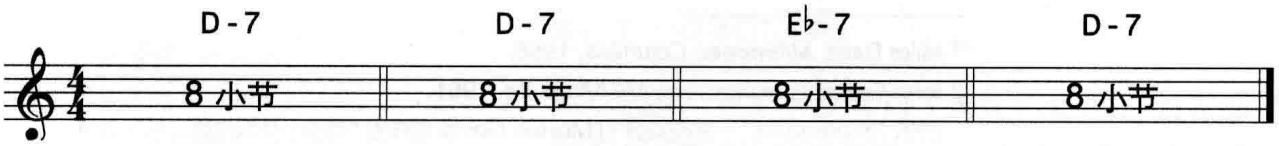


将每隔一个音的音框起来，我们得到了一个与已经研究过的其他和弦不同的和弦：根音、小三度、降低的五度、小七度，B 半减七和弦（B-7♭5），它是 C 调的 VII 级和弦。源于其他六个调式的和弦都有一个纯五度，但 B 的纯五度应该是 F♯，这不是 C 调音阶上的音。洛克里亚是唯一有降五音的调式。B-7♭5 这一和弦记号写起来太长，所以大部分乐手把它写为 Bø，或者 B 半减，“半减”的意思是带有降五音的小七度。我们会在第三章中研究半减七和弦。

调式爵士

调式爵士（modal jazz）的恰当定义是“较少的和弦，较多的空间”。Miles Davis 在 1959 年发行的专辑 Kind Of Blue[21] 让这个术语得到广泛运用，这张专辑中最经典的调式爵士的曲子是 "So What"，这首曲子只有两个和弦，此曲的和弦进行见**谱 2–39**。

2-39



[21] Miles Davis, *Kind Of Blue,* Columbia, 1959.

相比于之前的爵士曲目和标准曲目而言，调式爵士让乐手在每个和弦上做即兴演奏时有更多的发挥空间——以 "So What" 为例，(从最后八小节反复到前十六个小节)一共有二十四小节的 D-7 和弦。正因为如此，乐手自然就可以更专注于每个和弦的音阶或调式，而不是和弦本身。于是，尽管此曲的两个和弦是 D-7 和 E♭-7，但乐手们做即兴时却更倾向于考虑 "D 多利亚" 和 "E♭ 多利亚"。在历史上，这一变化在爵士乐手中引起了强烈的震动，他们从纵向思考(和弦)转为更多的横向思考(音阶)。

Miles Davis 一首较早的曲子 "Milestones"[22](1958 年)只用了三个和弦。还有一些曲子也促使乐手们更多地考虑音阶和调式而不是和弦，包括 Coltrane 以 "So What" 为基础写的 "Impressions"[23]，Coltrane 改编的 Richard Rodgers 的 "My Favourite Things"[24]，以及 Freddie Hubbard 的 "Little Sunflower"[25]。

目前为至我们的讨论涵盖了大调音阶的所有调式，但只把它们作为和弦的来源。我们只分析了它们的和弦内音——根音、三音、五音、以及七音。在下一章里，我们会分析每个调式的所有七个音，并探索如何使用调式在和弦上进行即兴。

---

[22] Miles Davis, ***Milestones,*** Columbia, 1958.

[23] John Coltrane, ***Impressions,*** MCA/Impulse, 1961.
他的 "Impressions" 一曲的旋律和 Morton Gould 创作的 "美国小交响曲第二号"(2nd American Symphonette)第二乐章中的 "Pavanne" 主题几乎一模一样。Coltrane 在创作 "Impressions" 之前是否听到过 "Pavanne" 呢？很有可能，因为 "Pavanne" 在 1940 和 1950 年代非常流行，在电台里经常播放。鉴于 Coltrane 高尚的艺术品德，我们只能猜想他是下意识地借用了 "Pavanne" 的旋律。

[24] John Coltrane, ***My Favorite Things,*** Atlantic, 1960.

[25] Freddie Hubbard, ***Backlash,*** Atlantic, 1966.

第三章　和弦 / 音阶理论

◎ 为什么是音阶?
◎ 大调音阶和声
◎ 旋律小调音阶和声
◎ 减音阶和声
◎ 全音音阶和声

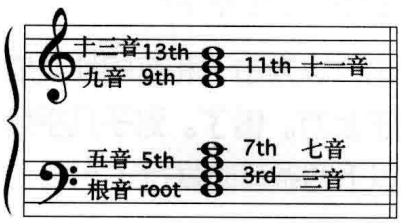
为什么是音阶?

在上世纪 50 年代和 60 年代，爵士乐发生了一场革命，它几乎与 40 年代早期的比波普（bebop）革命一样重要，而这场革命却为许多爵士乐历史学家所忽视。爵士乐手开始更多地进行横向思考（音阶为主），而不像过去只是纵向思考（和弦为主）。

以下是这一革命发生的历史背景：爵士乐发展早期并没有即兴、爵士乐理论这些课程，因为当时还没有一家教爵士乐的学校[1]。乐手们主要是围绕着主旋律来做即兴，以及根据和弦所包含的音来做即兴。思考一个和弦的过程可能是这样的：在 D-7 和弦上，演奏 D–F–A–C, 即和弦的根音、三音、五音和七音。在上世纪 30 年代，水平更高的乐手，比如 Duke Ellington、Coleman Hawkins、Art Tatum 或 Lester Young 会说，“你也可以演奏 E–G–B，D-7 和弦的九音、十一音和十三音。” 请看**谱 3–1**，这是 D-7 和弦所有的音——根音、三音、五音、七音、九音、十一音和十三音。

3-1

D - 7

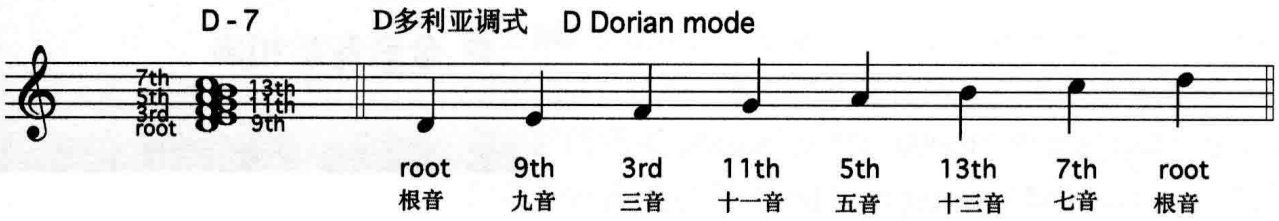


之后，爵士乐教育有了长足的进展，但大部分乐手在 D-7 上还是演奏同样的这些音。但我们对于音的看法改变了。

[1] 爵士乐教育直到 1960 年代开始才在美国的高等教育体系中广泛开展。

我们不再把它们看成一系列的相隔三度的音。就像我们学字母是按 A–B–C–D–E–F–G 这样的顺序，而以每隔一个字母的方式来记忆要难得多，比如 D–F–A–C–E–G–B。同样的，我们学数字也是按顺序来的，1–2–3–4 等等，而每隔一个数字来记也很麻烦，如 1–3–5–7–9–11–13。所幸，把音重新以顺序排列起来十分容易。

3-2



再看一下**谱 3–1**，把所有七个音放在一个八度内，如**谱 3–2** 所示。将它们排列成音阶，就得到了 D 多利亚音阶或调式的七个音，如图中右边所示。一条音阶相比一系列的三度音要更容易记忆。爵士乐手在做即兴时以音阶和调式来思考，因为这比用和弦来思考要容易。

对于许多人而言，“音阶”一词含有贬义，因为它给人一种繁杂苦工的印象——每天花几个小时没完没了、没头没脑地练习，为了能够“掌握音阶”。当然，你必须练习音阶这样才能做即兴，但一流的爵士乐手达到这样的境界，即他们并不认为音阶是“do–re–mi–fa–sol”，而把音阶看成是对于给定的和弦，你可以使用的一组音符。

此外，大多数初学爵士乐的人以为由于和弦的种类成千上万，所以音阶的数量也成千上万。错了。对于几乎所有的和弦，你基本上只要用到以下四条音阶就行了[2]：

- 大调音阶
- 旋律小调音阶
- 减音阶
- 全音音阶

[2] 当然，还有布鲁斯音阶，它自成体系，我们会在第十章中讨论。

如**谱 3–2** 所示，一个扩展的 D-7 和弦中的所有音其实和 D 多利亚调式包含的所有音是一致的。请记住，尽管大家都说“在这个和弦上演奏这条音阶”，显得和弦和音阶是两回事，但实际上音阶与和弦只是同一事物的两个不同形式。从现在起，试着把和弦记号也看成是音阶记号，或者更进一步：看成和弦 / 音阶记号。

由于我们要把音阶与和弦当作一个事物的两种不同形式，所以先来回顾一下最基本的三个和弦：大七和弦、小七和弦、属七和弦。它们的基本原则也适用于大部分音阶。

- 大七和弦包含一个大三度和一个大七度。[3]
- 小七和弦包含一个小三度和一个小七度。[4]
- 属七和弦包含一个大三度和一个小七度。

所有三个和弦——大七和弦、小七和弦、属七和弦——都包含一个纯五度。

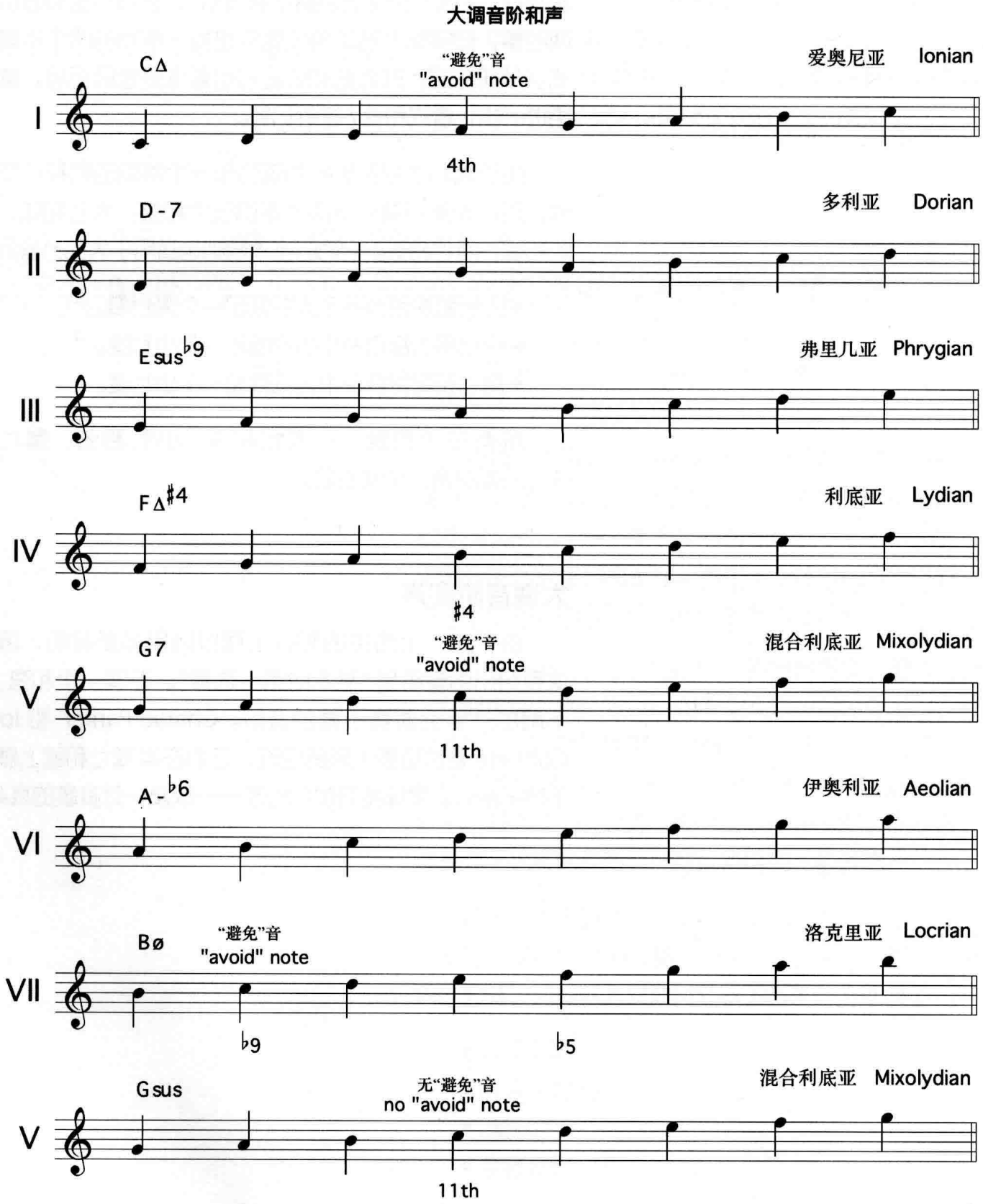
大调音阶和声

由于在一个给定的和弦上可以选用多条音阶，所以这里给出的音阶是“基本的第一选择”。在同一个和弦上，不同的乐手会演奏不同的音阶。Charlie Parker 和 John Coltrane 是两位爵士乐的巨匠，它们在半减七和弦上就用不同的音阶。要保持开放的心态——以及一对灵敏的耳朵。

[3] 想成“大–大–大”。

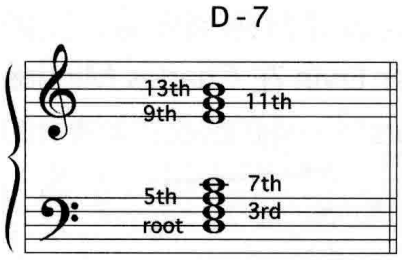
[4] 想成“小–小–小”。

3-3


大调音阶和声
I
CΔ
“避免”音
"avoid" note
4th
爱奥尼亚 Ionian
II
D-7
多利亚 Dorian
III
Esus♭9
弗里几亚 Phrygian
IV
FΔ♯4
♯4
利底亚 Lydian
V
G7
“避免”音
"avoid" note
11th
混合利底亚 Mixolydian
VI
A-♭6
伊奥利亚 Aeolian
VII
Bø
“避免”音
"avoid" note
♭9
♭5
洛克里亚 Locrian
V
Gsus
无“避免”音
no "avoid" note
11th
混合利底亚 Mixolydian

请看大调音阶和声的谱表（**谱 3–3**）。在第二章中我们已经学习过大调音阶，但我们只讨论了每个调式的根音、三音、五音和七音，以研究哪个和弦是来自于哪个调式。在这章里，你将学习每个调的所有七个音，这次是从即兴以及和弦构成两个角度来研究。在这一过程中，你会学到更多的爵士乐手采用的和弦。此外，你还将学习爵士乐手如何用和弦记号既表示和弦也表示在此和弦上应该使用的音阶。最后，你还会学习延伸音（九音、十一音和十三音），以及变化音（升九音、降九音、升十一音、降五音、降十三音）。

3-4



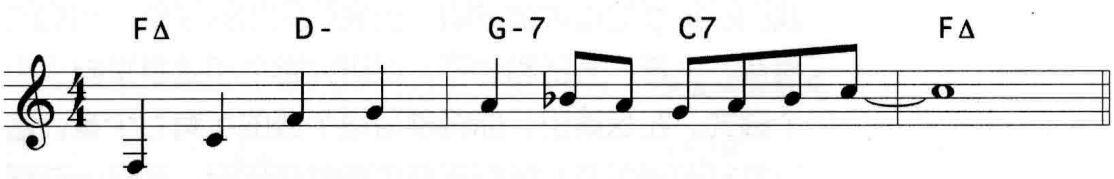
初学延伸音时，它们的数字总是很麻烦。请看**谱 3–4**，这是一个 D-7 和弦。E 是 D-7 和弦的“九音”，但它又是 D 上面的二音，不是吗？ G 是和弦的十一音，但又是 D 上面的四音。而 B 是和弦的十三音，但也是 D 上面的六音。为什么不说 E、G、B 是二音、四音和六音呢？因为和弦一般是以层叠三度的方式构造的，为保持这一连续性，我们有必要使用大于“七”的数字。以下是一些易记的简单规则：

- 和弦的九音也是二音。
- 和弦的十一音也是四音。
- 和弦的十三音也是六音。

爱奥尼亚调式和大七和弦

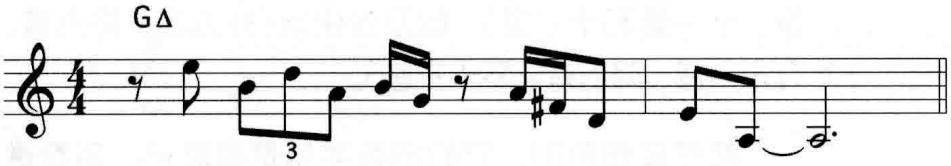
谱 3–3 给出了 C 大调音阶的所有调式，爱奥尼亚、多利亚、弗里几亚、利底亚，等等。我们首先来看一下第一条调式，爱奥尼亚调式，它是 C 和弦的一种。它的三度音和七度音是什么种类？因为它有一个大三度和一个大七度，所以它是 C Δ 和弦的调式。

3-5

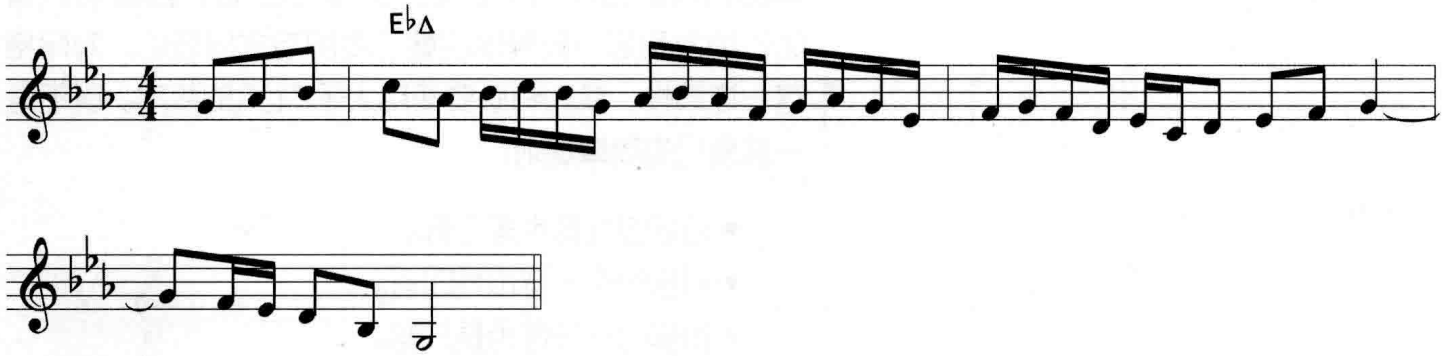


大调式可以显得很庄严，如 Joe Henderson 在 Lee Morgan 的 "Hocus Pocus"[5] 一曲中演奏的 F 大调乐句（**谱 3–5**）。它也可以显得很戏谑，比如 Woody Shaw 在 Booker Ervin 的 "Lynn's Tune"[6] 一曲中演奏的 G 大调（**谱 3–6**）。它也可以显得感情洋溢，比如 Booker Ervin 在 Charles Mingus 的 "Self-Portrait In Three Colors"[7] 一曲的终止式中演奏的 E♭ 大调的旋律（**谱 3–7**）。

3-6



3-7



多利亚调式和小七和弦

现在来看一下第二个调式，多利亚调式（**谱 3–3**），它从 D 开始到高八度的 D。它是 D 和弦的一种。因为它有一个小三度和一个小七度，所以它是 D-7 和弦的调式。

混合利底亚调式和属七和弦

我们先来看第五个调式，混合利底亚调式（**谱 3–3**），它从 G 到高八度的 G。因为它有一个大三度和一个小七度，所以它是 G7 和弦的调式。

---

[5] Lee Morgan, ***The Sidewinder,*** Blue Note, 1963.

[6] Booker Ervin, ***Back From The Gig,*** Blue Note, 1968.

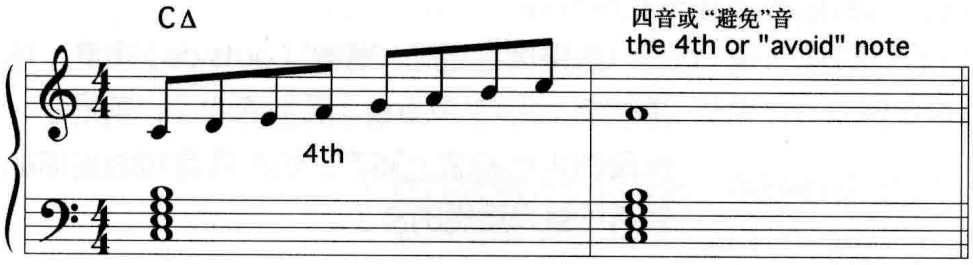
[7] Charles Mingus, ***Mingus Ah Um,*** Columbia, 1959.

总结一下，这三个调式用于 D-7、G7、CΔ，它们是 C 调上的 II–V–I 进行：

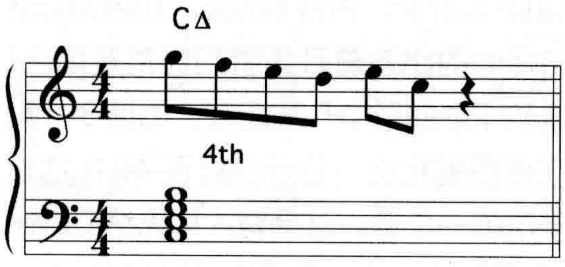
- 在 D-7 和弦上，演奏 D 多利亚调式。
- 在 G7 和弦上，演奏 G 混合利底亚调式。
- 在 CΔ 和弦上，演奏 C 爱奥尼亚调式。

现在，你自然会问一个问题：为什么要在调式上纠缠不清？既然 D 多利亚、G 混合利底亚、C 爱奥尼亚都只是 C 大调音阶的不同形式，那么对于 D-7、G7、CΔ，为什么不能简单地认为“用 C 大调来演奏”？

3-8



3-9

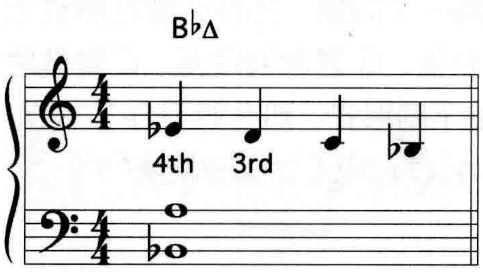


“避免”音

问得很好。找一架钢琴，用左手弹奏原位的 CΔ 和弦，用右手弹奏 C 大调音阶，如**谱 3–8** 所示。在这一音阶中，有一个音比起其他六个音来显得更为不协和。再用左手弹奏一遍 CΔ 和弦，用右手弹奏四音 F。听到不协和的效果了吗？这就是一个所谓的“避免”音。再弹奏一遍和弦，这回用右手快速地弹奏一串音符，把 F 音置于其中，如**谱 3–9** 所示。这次不协和的音响已经不那么明显了，因为这次 F 是一个经过音（passing note），它没有被突出或被持续按住以与和弦产生对比。“避免音”不是一个特别恰当的说法，因为它暗示了你完全不应该弹奏这个音。一种更好的说法是“需小心处理的”音（handle with care note），但这样不够简洁，所以我们还是（不情愿地）叫它“避免”音。

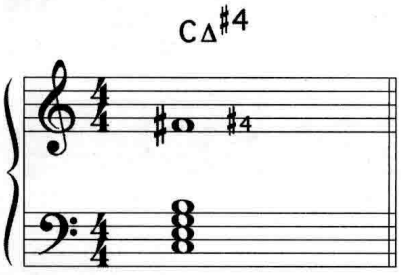
顺便说一句，不要以为协和就是“好”的，不协和就是“坏”的。不协和会让音乐变得有趣，增加紧张、解决和能量。“对于不协和音响的创造性运用”是对整个西方音乐[8]发展的最好描述。曲子的整体决定了你演奏的不协和程度。大七和弦的四音经常是一个故意演奏的不协和音，通常解决到下方紧邻的三音。Victor Young 的 "Stella By Starlight" 第 9 小节的第一个音是 E♭，它是 B♭Δ 和弦的四音，一个“避免”音。演奏**谱 3–10**，你就能听到这个非常不协和的 E♭ 四音马上解决到 D，D 是 B♭Δ 的大三度音。

3-10



如果你在进行“离调”（outside）演奏，或是演奏一首自由（free）爵士的曲子，或是在一长段的大七和弦上演奏，那么四音可能是你能演奏的最有意思的音了。

3-11



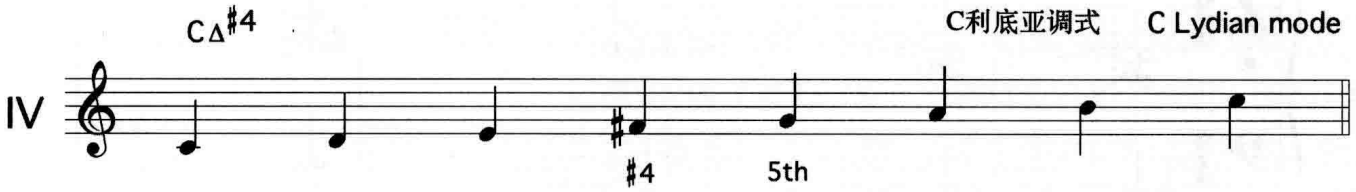
在比波普（bebop）时代之前，爵士乐手通常只把大七和弦的四音作为经过音来演奏。Charlie Parker、Bud Powe、Thelonious Monk 和其他的比波普开拓者们经常在即兴、和弦配置和原创曲目中升高四音，见**谱 3–11**。也许现在你很难相信，但升四音在 40 年代是非常有争议的一个音。甚至有人写信给 Down Beat 杂志提到这一点，他们说“比波普乐手们正在毁灭我们的音乐”或者“爵士乐死了”。[9]

[8] 我说的是“西方音乐”（Western Music），而不是乡村（Country）音乐或者西部（Western）音乐。

[9] 请记住，当你留意现在的爵士乐媒体对于“什么是爵士乐”进行激烈争论时，会发现没有人能决定什么是爵士乐，只有音乐本身才能决定它自己的发展方向。我喜欢 J.J. Johnson 在 1994 年 10 月号的《爵士乐教育杂志》上说的话：“爵士乐是无法预测的，连这种音乐本身都不能表现自己。”

此处的升四音被写为 ♯4，但许多乐手叫它 ♯11（记住，四音与十一音是一样的）。直到 1960 年代，大部分乐手还叫它降五音（♭5），但随着越来越多的爵士乐手在做即兴时更多地开始考虑音阶，♭5 这个术语最终让位给了 ♯4 和 ♯11。你可以在**谱 3–12** 中看到，C 大调音阶的四音被升高了，而不是五音被降低了。

3-12

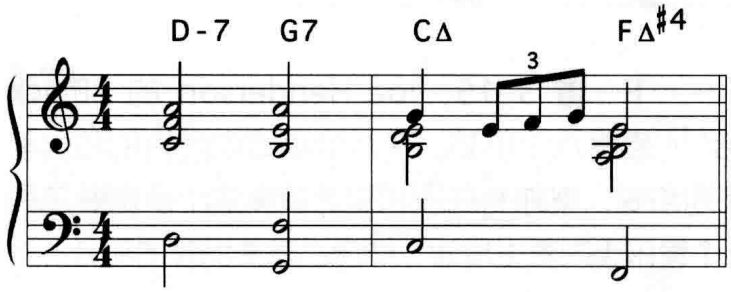


利底亚调式和大七升四和弦

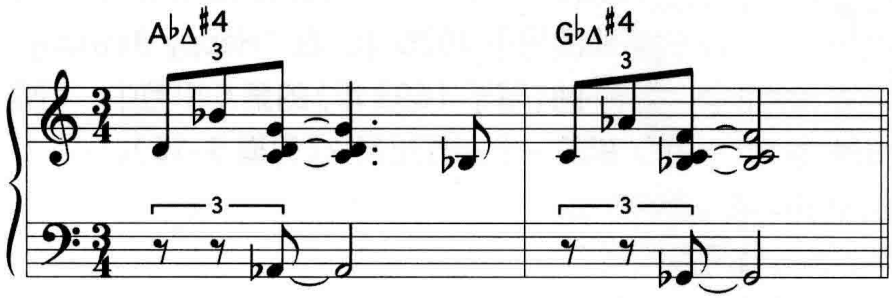
谱 3–12 中的这条新音阶（调式）与 G 大调音阶是一样的，只不过它是从 C 音开始的，C 音是 G 大调音阶的四音。以任何大调音阶的四音为首音的调式被称作利底亚调式，此处是一条 C 利底亚调式。尽管和弦记号写为 CΔ♯4，但实际上你是在 G 调上演奏。请学会尽量用调号来思考，而不要用和弦来思考。

你在演奏大七和弦时，不必看到和弦记号中的 ♯4 时才演奏升四音，你在几乎每个大七和弦上都可以用升四音。当然，我是说几乎。利底亚和弦在流行音乐的曲子里听起来可能会怪怪的，实际上我本来要说在“披头士的曲子里听起来怪怪的”，但 Oliver Nelson 在将 John Lennon 和 Paul McCartney 的 "Yesterday"[10] 一曲重新编配时，用了利底亚和弦。在一个大七和弦中升高四音（使之成为一个利底亚和弦）最合适的时候就是当这个大七和弦起 IV 级和弦作用的时候。如果一个 C 调的 II–V–I（D-7–G7–CΔ）之后紧接着一个 FΔ（C 大调的 IV 级和弦），那么此时选用 FΔ♯4 和弦听起来会更合适（**谱 3–13**）。也许 fake book 曲集上不会把 ♯4 音标出来，因为这是选择性的。

3-13



3-14

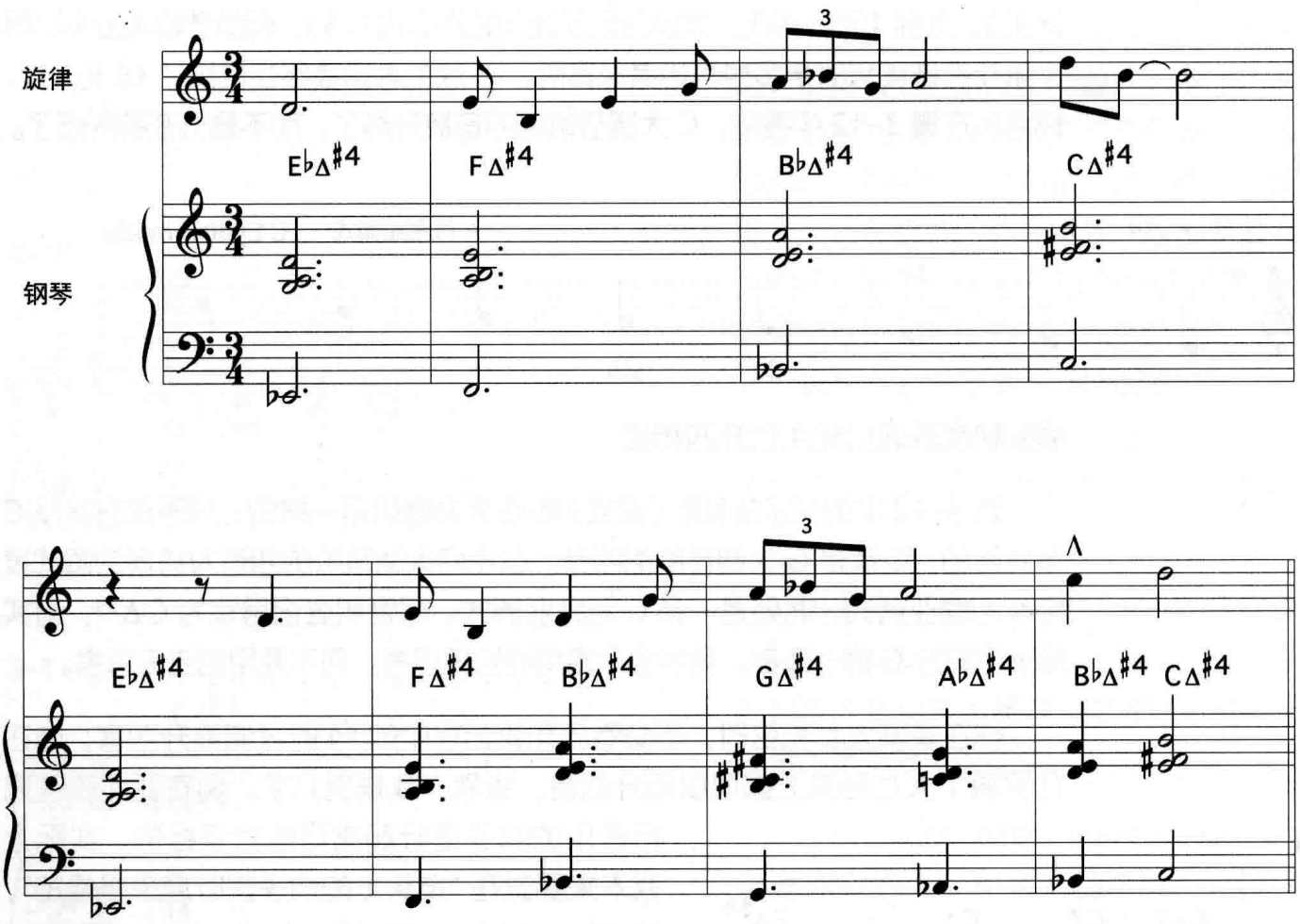


演奏**谱 3–14**，选自 Woody Shaw 的 "Katrina Ballerina"[11]，听下一 Woody 所使用的利底亚和弦。

[10] Lee Morgan, ***Delightfulee,*** Blue Note, 1966.

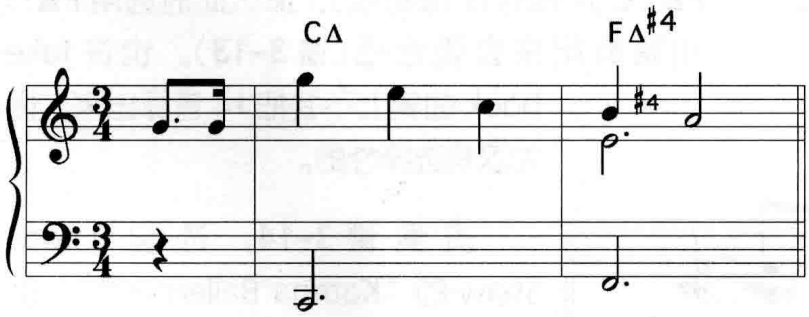
[11] Woody Shaw, ***United,*** Columbia, 1981.

3-15



看一下**谱 3–15**，Joe Henderson 的 "Black Narcissus"[12] 最后八个小节。这八个小节中所有的和弦都是大七升四和弦，或称利底亚和弦。演奏这个示例要三只手，让一个管乐手吹奏主旋律，你自己演奏钢琴的部分。

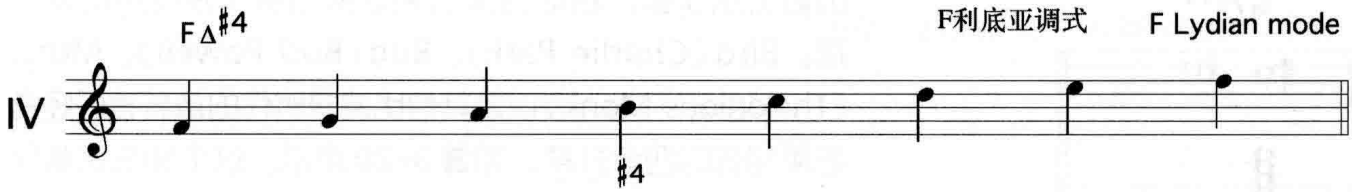
3-16



一些爵士乐手认为利底亚调式是很现代的，但 George Gershwin 在 "Someone To Watch Over Me" 一曲的桥段中用的第一个和弦就是利底亚和弦，此曲写于 1926 年。在 "Happy Birthday" 一曲（写于 1893 年）的第 6 小节中，和弦就是一个利底亚和弦（见**谱 3–16**）。

[12] Joe Henderson, ***Power To The People,*** Milestone, 1969.

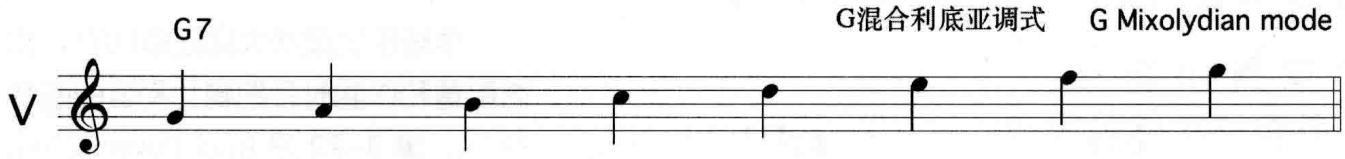
3-17



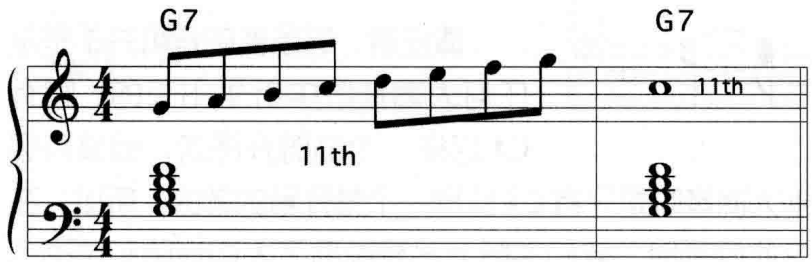
我们再来看一下大调音阶和声图表中的第四个调式，利底亚调式（**谱 3–17**）。它包含哪种三音和七音呢？因为它包含一个大三度和一个大七度，所以它是 F△ 和弦的一种。但是当你看到 F△ 时，想到的第一个音阶是 F 大调音阶。F 利底亚调式和 F 大调音阶有什么区别？ F 利底亚有一个原位 B 音，而不是 B♭ 音，即一个升高的四音，所以和弦记号中多了一个 ♯4。

现在再来看一下第五个调式，混合利底亚调式（**谱 3–18**），它也称作“属音阶”（dominant scale）。用左手弹奏原位的 G7

3-18



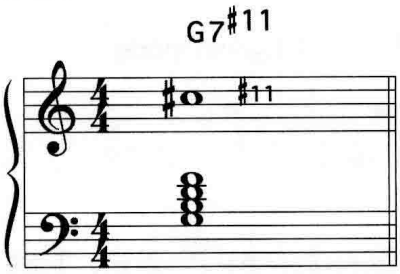
3-19



和弦，右手弹奏 G 混合利底亚调式，如**谱 3–19** 所示。此处又有一个“避免”音，C，它是此调式的四音。它也叫作十一音。记住，四音和十一音是同一个音的两种不同叫法。

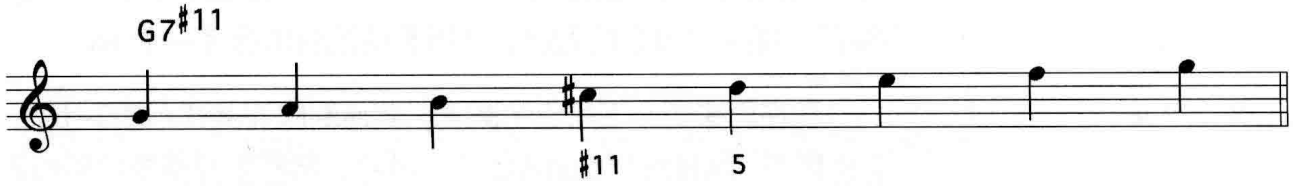
用右手弹奏 C 音，而左手弹奏 G7 和弦，就像**谱 3–19** 的第 2 小节中所示，你会听到不协和的效果。同样的，如果你把 C 作为一个经过音来弹奏，那你就几乎感觉不到不协和效果的存在。只有当你弹奏 G7 和弦时持续按住 C 音时，你才会听到不协和。别忘了，曲子的整体决定了你是否应该在 G7 和弦上弹奏 C 音。你可能会想特意弹奏一些不协和的内容，或者你可能想先弹奏十一音，然后把它向下解决半个音到达三音，就如同 "Stella By Starlight" 中那样。记住，不要认为不协和就是“坏”的。不协和并不是一个贬义的术语。如果能恰当地运用，它就会成为你的音乐工具。

3-20

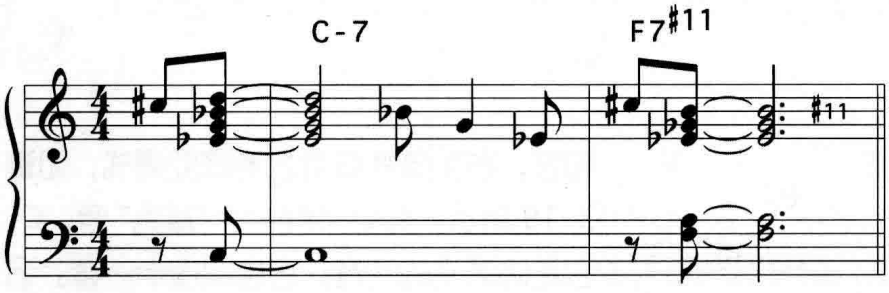


与I级和弦的“避免”音一样，大部分比波普之前的爵士乐手都严格地将属七和弦的四音作为经过音来处理。Bird（Charlie Park）、Bud（Bud Powell）、Monk（Thelonious Monk）以及其他比波普时代的革新者们经常把属和弦的四音升高，如**谱 3–20** 所示。这个和弦在此处记为 G7♯11。有的乐手把它记为 G7♯4（四音与十一音是同一个音）。在 1960 年代以前，它通常被称为 ♭5，但随后，这一术语慢慢让位于 ♯11 和 ♯4。如你在**谱 3–21** 中所见，调式中的四音被升高了，而不是五音被降低了。

3-21



3-22

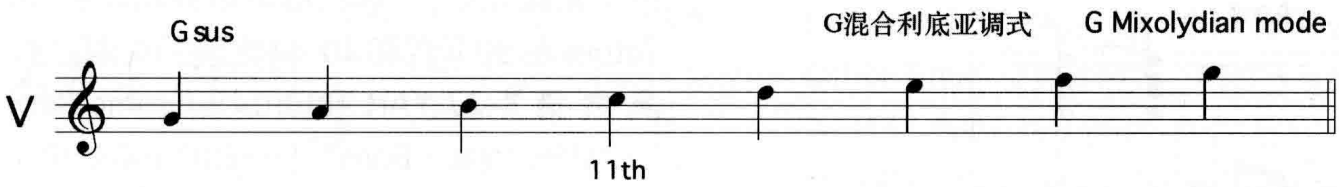


早期的比波普大师在做即兴、和弦配置和作曲时会把属七和弦的四音升高。**谱 3–22** 是 Bud Powell 的曲子 "Bouncin' With Bud"[13]，他在 F7 和弦上升高了十一音。

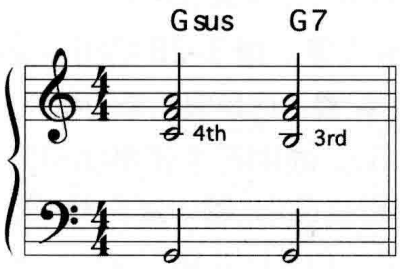
请注意，这条新的音阶并不是从任何大调音阶中衍生出来的。它有 C♯ 这样一个临时升降音，但没有哪一条大调音阶是只有 C♯ 这样一个带升号的音的。所以，在讨论此问题时，我们实际上已经脱离了大调音阶和声的范畴，而进入了以一条完全不同的音阶为基础的另一种和声体系，旋律小调音阶（melodic minor scale）。旋律小调和声将在本章的随后部分里讨论。

[13] *The Amazing Bud Powell*, Blue Note, 1949.

3-23



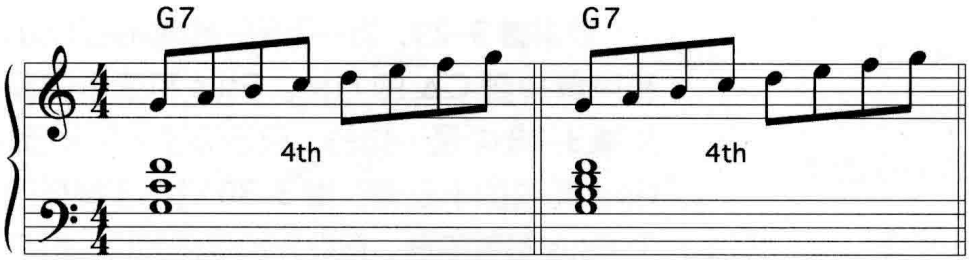
3-24



混合利底亚调式和 sus 和弦

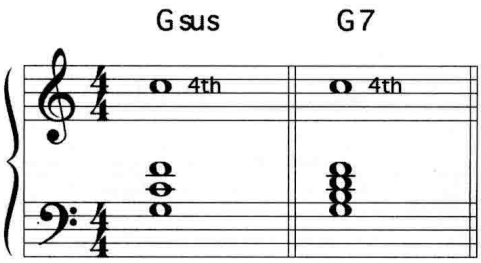
看一下**谱 3–3** 的最后一条音阶，也就是这里的**谱 3–23**。第五条调式，混合利底亚调式又出现了，但这次它有一个新的和弦记号，Gsus。在一个 Gsus 和弦上通常演奏 G 混合利底亚音阶（或调式）。G7 和 Gsus 都用于 G 混合利底亚调式，但两者的不同在于：钢琴手和吉他手在对 sus 和弦进行和弦配置时能使得四音不再听起来像是个“避免”音。sus 和弦的恰当定义是：“一个 V 级和弦，其中的四音听起来不像是个‘避免’音”。

3-25



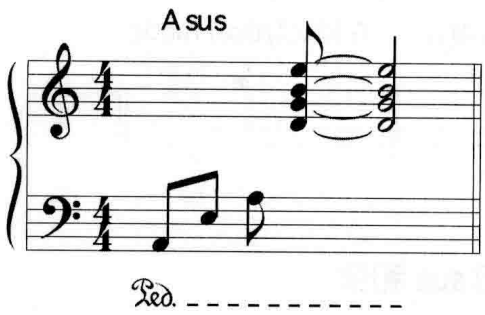
和弦记号中的“sus”指的是和弦中的挂留四音（suspended 4th），在此例中是 C 音。在传统和声中，sus 和弦的四音通常向下解决一个半音成为一个属七和弦的三音（**谱 3–24**）。在现代音乐里，四音通常并不解决，这使得 sus 和弦有一种飘浮的感觉。

3-26



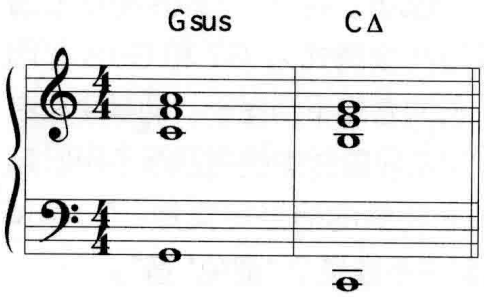
在钢琴上弹奏 G 混合利底亚调式，左手先用 Gsus 和弦弹奏和声，然后换成 G7 和弦的和声（**谱 3–25**），你就会听到不同。在这两个和弦的伴奏下只弹 C 一个音（如**谱 3–26** 所示），不同就更明显了。

3-27



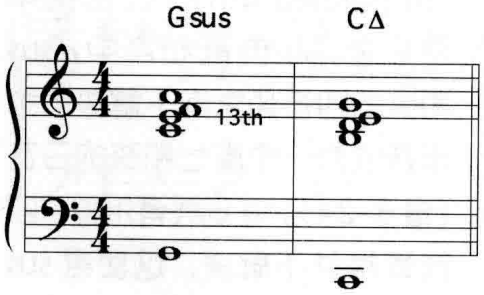
Sus 和弦直到 1960 年代开始才成为爵士乐的常用和弦，尽管 Duke Ellington 和 Art Tatum 在 30 年代和 40 年代已经开始用它了。演奏**谱 3–27**，Art Tatum 在 Jerome Kern 的 "Why Was I Born"[14] 一曲的前奏中用了 Asus 和弦。

3-28



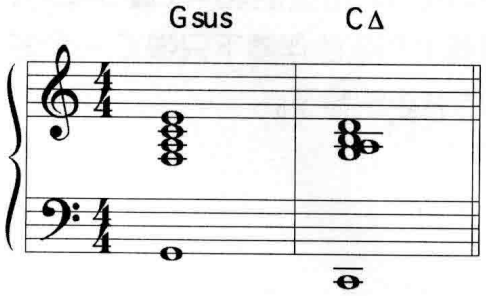
本书不是钢琴教材，但演奏各种乐器的学生都一直问我“如何为一个 sus 和弦进行和弦配置”，我在此告诉大家。**谱 3–28** 给出了一个普通的 Gsus 和弦配置。这是很简单的和声。用左手弹奏根音（G），而用右手弹奏比根音低一个全音的大三和弦（在此例中是 F 大三和弦）。注意此处的大三和弦处于第二转位，也就是三和弦的五音（此处是 C）位于和弦的底部，而不是根音（F）位于底部。一般来说三和弦处于第二转位时效果最强。请留意这一和声是如何十分平顺地解决到 CΔ 和弦上的。

3-29



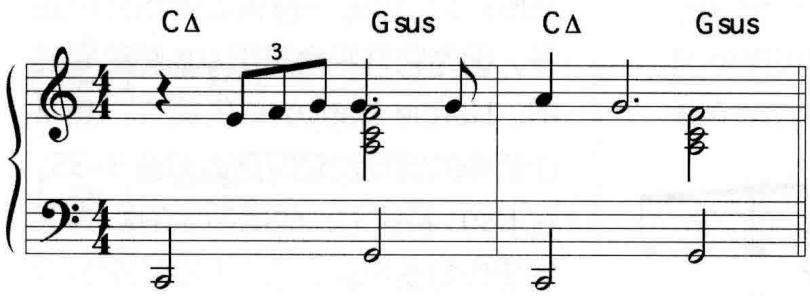
演奏**谱 3–29**，听一下另一种常用的 Gsus 和声解决到 CΔ 的方法。Gsus 和弦中的音和**谱 3–28** 中是一样的，只是多了一个 E 音，Gsus 和弦的十三音。**谱 3–30** 给出了同样四个 Gsus 和弦的音，但处于不同的转位，很平顺地解决到 CΔ。Gsus 和 G7 一样，能平顺地解决到 CΔ。Sus 和弦起 V 级和弦的作用。

3-30

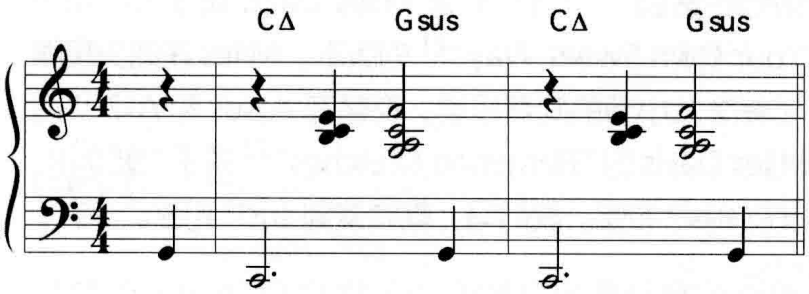


[14] Art Tatum, *Gene Norman Presents, Vol. I*, GNP Crescendo, 1950 年代早期。

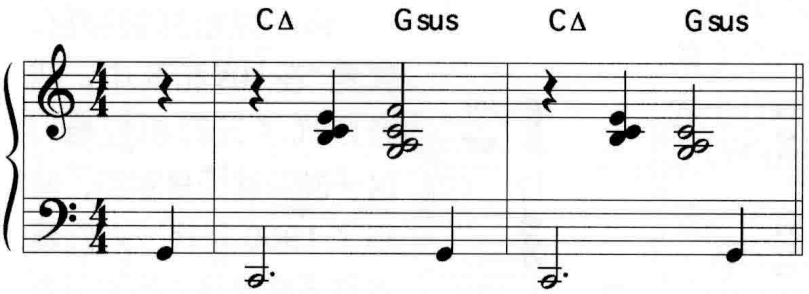
3-31



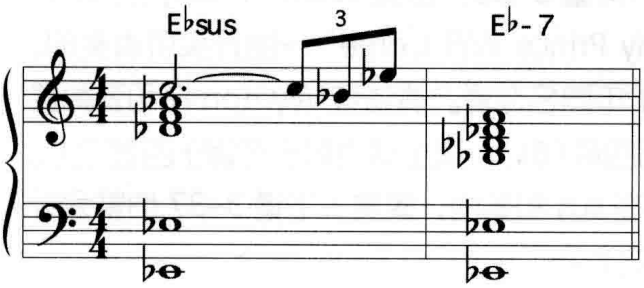
3-32



3-33



3-34



最早使用 sus 和弦的作曲家之一是 Leonard Bernstein。他 1944 年写的 "Some Other Time" 交替使用大七和弦与 sus 和弦（**谱 3–31**）。Bill Evans 在 25 年之后也写出了这样的和弦进行，他在自己和 Tony Bennett 的 "Some Other Time"[15] 里（**谱 3–32**），以及在他自己的曲子 "Peace Piece"[16] 里都演奏了一模一样的钢琴和声（**谱 3–33**），此外还包括 Miles Davis 的 "Flamenco Sketches"[17]。

对于这个 Gsus 和弦，你可能会看到其他的一些标记方法，比如 G7sus4、Gsus4、FΔ/G、F/G 或者 D-7/G。最后的三个和弦是斜线和弦（slash chords），记号左边的部分告诉钢琴手应该演奏什么和弦，记号的右边说明此和弦的贝司音是什么。F/G 恰当地描述了**谱 3–28** 中的情况：以 G 为贝司音，在它之上演奏一个 F 三和弦。我们会在第五章中详细讨论斜线和弦。

D-7/G 描述了 sus 和弦的功能，因为 sus 和弦就像是包含在一个和弦里的 II–V 进行。C 调的 II–V 进行是 D-7–G7。

有两首曲子为在爵士乐中普及 sus 和弦做出了贡献：John Coltran 的 "Naima"[18] 以及 Herbie Hancock 的 "Maiden Voyage"[19]。演奏**谱 3–34**，听一下 "Naima" 第 1 小节中 E♭sus 和弦的音响效果。另外，Coltrane 在他录制的 Jerry Brainin 的 "The Night Has A Thousand Eyes"[20] 一曲里也运用了 sus 和弦。

---

[15] ***Bill Evans And Tony Bennett,*** Fantasy, 1975. Bernstein 的 "Some Other Time" 明显受到 Eric Satie "Gymnopédies" 一曲的影响。

[16] ***Everybody Digs Bill Evans,*** Fantasy, 1958.

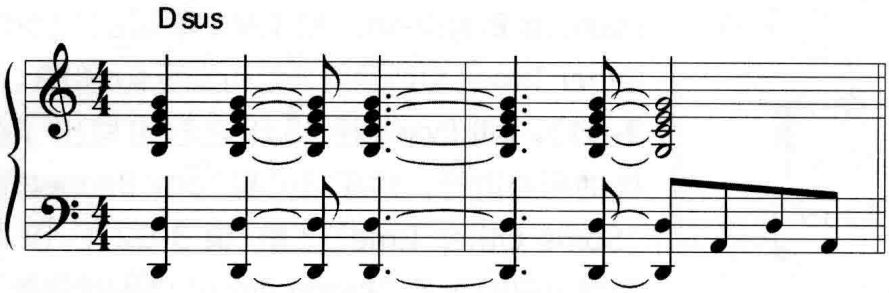
[17] Miles Davis, ***Kind Of Blue,*** Columbia, 1959.

[18] John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.

[19] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note ,1965.

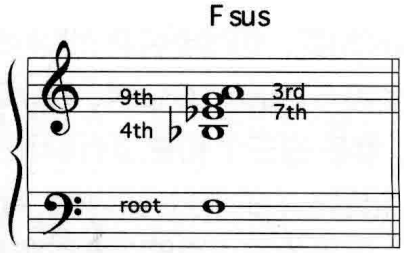
[20] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

3-35



"Maiden Voyage" 录制于1965年，这是一首有革新意义的曲子，因为它几乎全是用sus和弦写成的。Herbie Hancock在第1、第2小节中的钢琴反复段落请见**谱3–35**。在Dsus和弦上，他用右手的C大三和弦作和弦配置，这个和弦比根音D低一个全音，三和弦中的一个音被重复以增加和声效果。

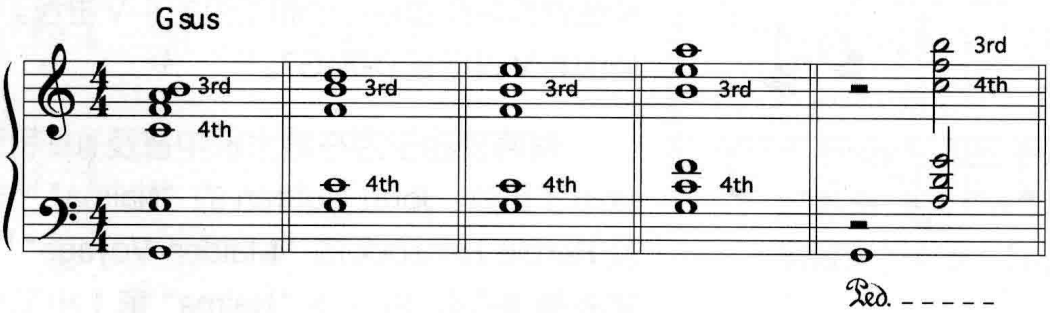
3-36



早期运用sus和弦的一个例子是Miles Davis演奏的Dave Brubeck的"In Your Own Sweet Way"[21]的版本。Miles在曲头和即兴的部分都加入了一个八小节的间奏段落，交替在A♭sus和A♭7♯11两个和弦上演奏。Miles Davis的"Flamenco Sketches"[22]录于1959年，使用了sus和弦以及sus♭9和弦。我们马上就会谈到sus♭9和弦。

其他为sus和弦的普及做出贡献的曲子包括Coltrane的"Mr. Day"[23]，这是一首主要由sus和弦组成的布鲁斯，以及Hank Mobley的"This I Dig Of You"[24]。

3-37



有一点始终很神秘，就是"在sus和弦中，四音取代了三音的位置"。这一说法曾经是对的，但到了1960年代，人们越来越多地接受了不协和音响，这导致钢琴手和吉他手在为sus和弦配和声时既使用三音也使用四音。演奏**谱3–36**，这是Wynton Kelly在Miles Davis录制的"Someday My Prince Will Come"一曲开头所演奏的，此曲出自Miles Davis 1961年同名专辑。请注意Wynton在和弦配置中同时演奏了三音（A音）和四音（B♭）。请注意他把三音置于四音之上。爵士钢琴手经常将三音包括在sus和弦内，演奏一下**谱3–37**你就会听到。请注意三音总是在四音之上。

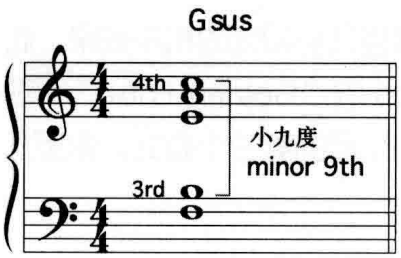
[21] Miles Davis, ***Workin'***, Prestige, 1956.

[22] Miles Davis, ***Kind Of Blue***, Columbia, 1959.

[23] John Coltrane, ***Coltrane Plays The Blues***, Atlantic, 1960.

[24] Hank Mobley, ***Soul Station***, Blue Note, 1960.

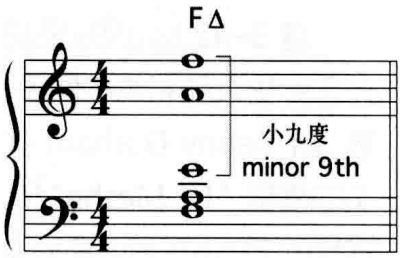
3-38



你也可以把四音置于三音之上，如**谱 3–38**，但结果是你会得到一个更不协和的和弦。让这个和弦如此不协和的原因是 B 音与 C 音之间的音程——小九度——最不协和的音程。

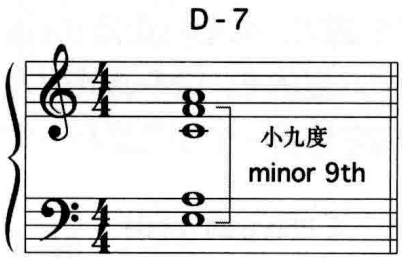
整个西方音乐的历史就是人们渐渐接受不协和音程的过程。在中世纪，如果你在一首教堂音乐里使用三全音（tritone），那你可能会被逐出教门，甚至更糟。包含小二度和大七度的和弦在直到 19 世纪晚期以前的古典音乐中都是很少的。在爵士乐中，这两个音程直到 1930 年代以前还被认为非常不协和。如果你听一下那个时期的唱片，会发现大六和弦用得很多，而很少能听到大七和弦。大七和弦最早出现在爵士乐中是在 1920 年代 Duke Ellington 的音乐中，但直到 1940 年代[25]它才开始被广泛使用。而半减七和弦中的原位九音直到不久前还一直被认为是非常不可接受的。小九度如今在绝大多数人听来仍然是很不协和的，但它正在渐渐演变为一个“协和”的音程。

3-39



在 1940 年代，Thelonious Monk 在大七和弦中包含了小九度音程（**谱 3–39**），但那时 Monk 的演奏被认为十分地“离调”，所以尽管人们尊敬他，却很少模仿他。另一个包含小九度的和弦就是**谱 3–40** 中优美的 D-7 和弦。它有一个小九度，在低音谱号的 E 和高音谱号的 F 之间。

3-40



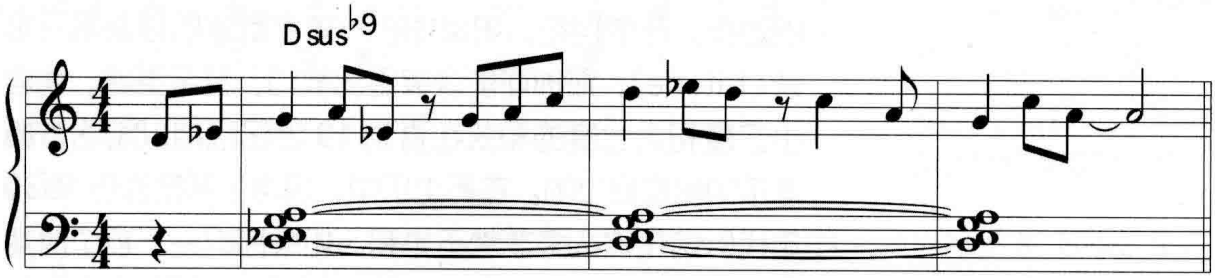
在 "Maiden Voyage" 这样的曲子中，和声主要是由 sus 和弦组成的，它隐含着一种危险，就是和声过于静止，音乐会失去发展的动力。在此情况下，你可以使用不协和音响，在第三、第四遍副歌时可以把四音置于三音之上（制造一个小九度），这样听起来并不会让人觉得十分唐突。请遵循自己的音乐品味。

[25] 在比波普时代以前，大部分的主音和弦，也就是 I 级和弦，一般以大六和弦形态出现，比如 C6。

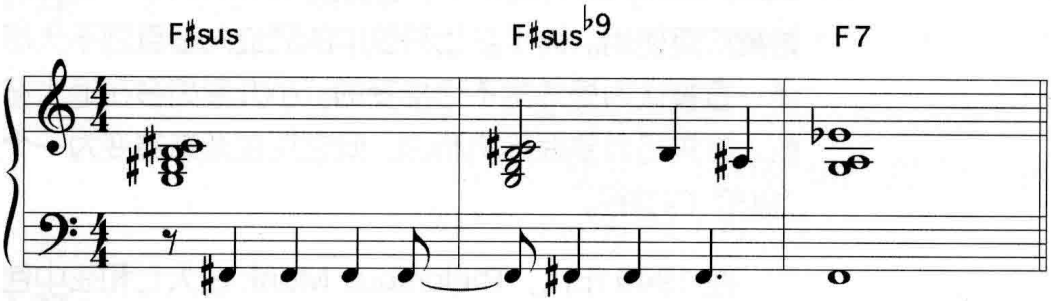
弗里几亚调式和 sus 降九和弦

演奏**谱 3–41**，听一下弗里几亚和弦的和声效果。此谱例给出的是 Kenny Barron 的 "Golden Lotus"[26] 前几个小节。Dsus♭9 和弦源自 B♭ 调的第三个调式，弗里几亚调式。

3-41



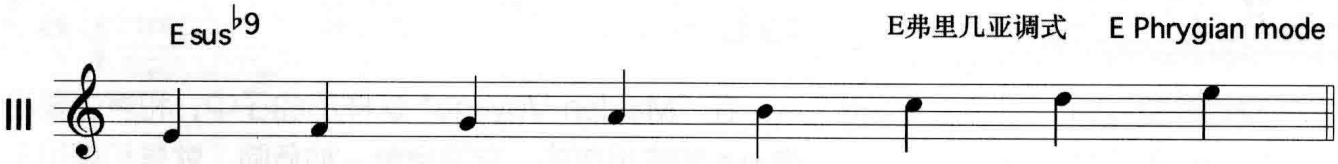
3-42



谱 3–42 给出的是另一个弗里几亚和声的例子，选自 Kenny Dorham 优美的慢歌 "La Mesha"[27]。这里的 F♯sus♭9 和弦源自 D 调的第三个调式，弗里几亚调式。

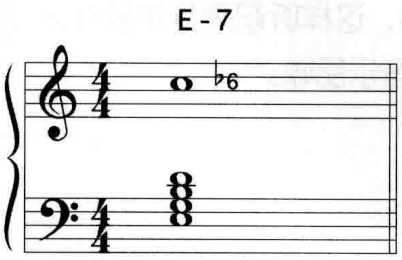
再看一下 C 大调的第三个调式，弗里几亚调式（**谱 3–43**），它从 E 开始到高一个八度的 E。这个调式以及它的和弦令人非常疑惑。因为它包含一个小三度和一个

3-43



小七度，所以这个调式乍一看来应该在 E-7 和弦上演奏。C 音是 E-7 和弦的降六音，它在这个和弦里听起来非常不协和，比如你演奏**谱 3–44** 就能听到。C 通常只在自然音阶的和弦进行中才用于 E-7 和弦，比如在 III–VI–II–V（C 调的 E-7–A-7–D-7–G7）进行中，C 在 E-7 和弦中仅被作为经过音演奏。弗里几亚调式一般不是在小七和弦上演奏的，而是在 sus♭9 和弦上演奏。

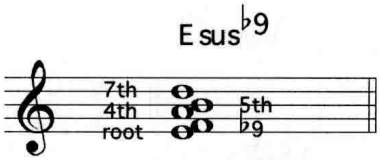
3-44



[26] Kenny Barron, ***Golden Lotus,*** Muse, 1980.

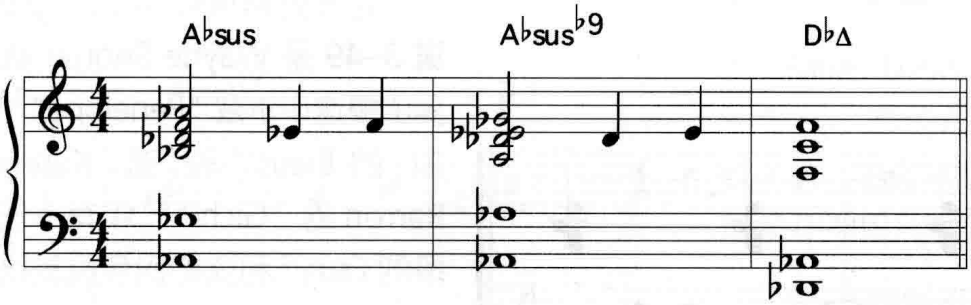
[27] Joe Henderson, ***Page One,*** Blue Note, 1963.

3-45



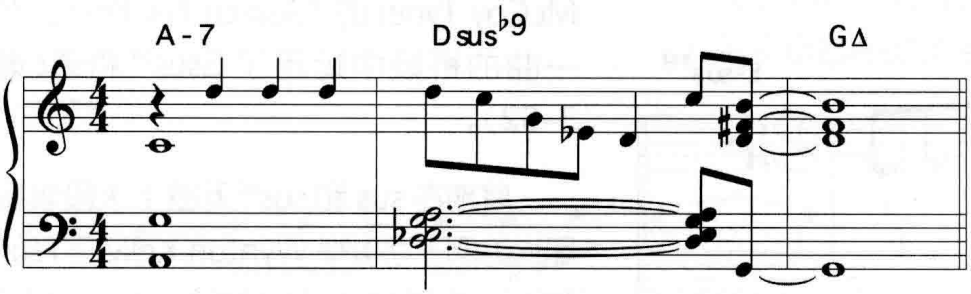
在之前的研究中，我们比较了 II 级、V 级和 I 级和弦。对于一个和弦来说，最重要的音，也就是使一个和弦区别于另一和弦的音，通常是三音和七音。但是对于一个 sus♭9 和弦，最常用的音却是降九音、四音、五音和七音——比如在**谱 3–45** 中的 Esus♭9 和弦[28]。

3-46



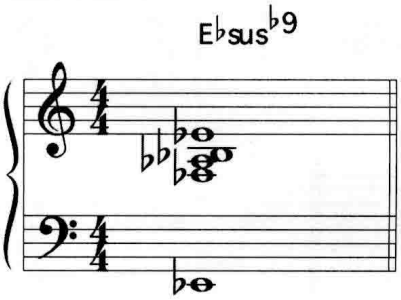
Sus♭9 和弦对于爵士乐和声来说是一个相对较新的和弦，它从 1960 年代起被 Kenny Dorham、John Coltrane、McCoy Tyner 以及 Wayne Shorter 用于他们的曲子里。像往常一样，Duke Ellington 又早于其他人几年开始使用这一和弦。演奏**谱 3–46**，选自 Duke Ellington 的 "Melancholia"[29]，此曲录于 1953 年。这里的 A♭sus♭9 和弦源于 E 大调音阶的弗里几亚调式[30]。

3-47



演奏一下**谱 3–47**，听一下弗里几亚调式和声的旋律效果。这是 Freddie Hubbard 在 "Dolphin Dance"[31] 一曲中的即兴。这里的 Dsus♭9 和弦来自 B♭ 大调音阶的弗里几亚调式。

3-48



McCoy Tyner 有一段优美的即兴，是在 E♭sus♭9 和弦上演奏的弗里几亚和声，选自他在 Coltrane 的 "After The Rain"[32] 一曲中演奏的前奏（**谱 3–48**）。另外，在 Coltrane 的 "Crescent"[33] 一曲中，Coltrane 和 Tyner 也在 sus♭9 和弦上演奏了弗里几亚调式。

---

[28] 此外还有五个音符组成的日本 In-sen 音阶，我们会在第九章 "五声音阶" 中讨论。

[29] Duke Ellington, ***Piano Reflections,*** Capitol, 1953.

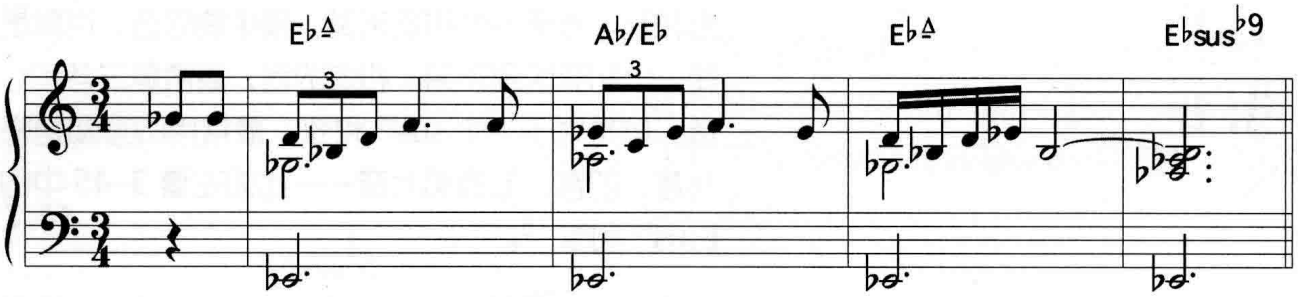
[30] 实际上是 F♭ 调，但没有人会用带有六个降号和一个重降号的调号来思考。

[31] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

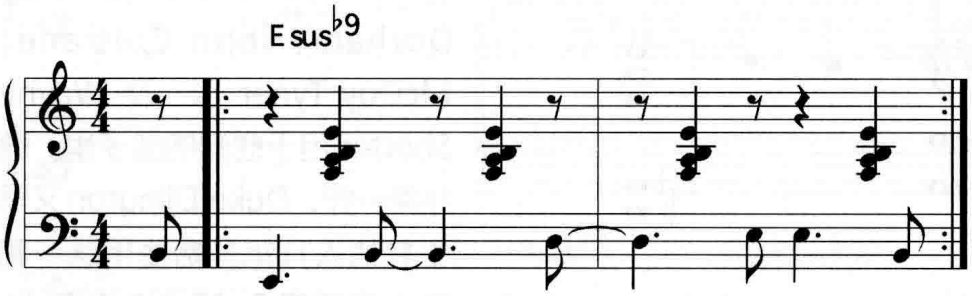
[32] John Coltrane, ***Impressions,*** MCA/Impulse, 1962.

[33] John Coltrane, ***Crescent,*** MCA/Impulse, 1964.

3-49

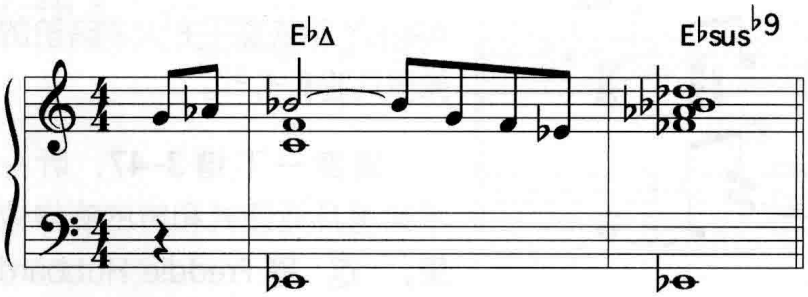


3-50



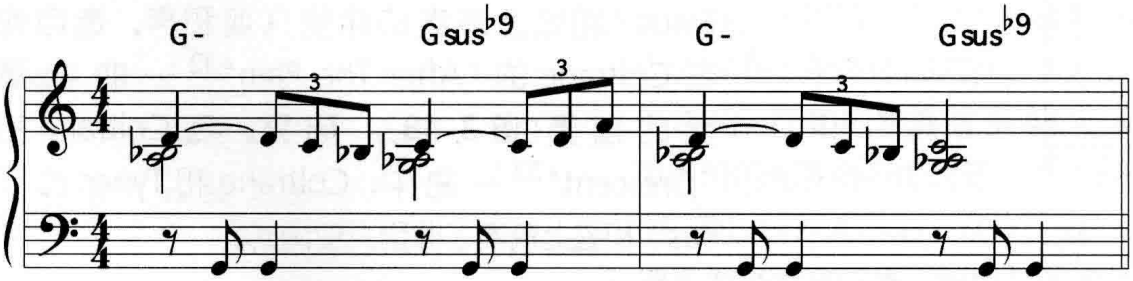
此外还有很多例子。比如**谱 3–49** 是 Wayne Shorter 优美的慢速华尔兹 "Penelope"[34] 中 的 E♭sus♭9 和 弦。Kenny Barron 的 "Gichi"[35] 中有一长段的 Esus♭9 和弦的钢琴反复段（**谱 3–50**）。Wayne Shorter 优美的慢歌 "Infant Eyes"[36] 运用了 E♭sus♭9 和弦（**谱 3–51**）。McCoy Tyner 的 "Search For Peace"[37] 一曲的桥段中运用了 Gsus♭9 和弦（**谱 3–52**）。

3-51



早期在 sus 和 sus♭9 和弦上大段演奏即兴的例子可以举 Wynton Kelly 在 Fsus 和 Fsus♭9 和弦上的演奏，他在 Miles Davis 录制的 "Someday My Prince Will Come"[38] 一曲的前奏、间奏和结尾处都使用了这些和弦。

3-52



[34] Wayne Shorter, ***Etcetera,*** Blue Note, 1965.

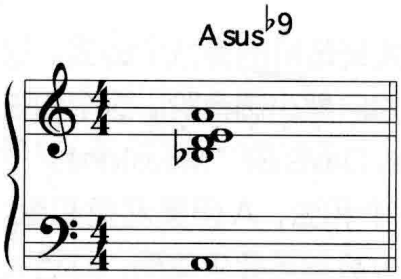
[35] Booker Ervin, ***Back From The Gig,*** Blue Note, 1968.

[36] Wayne Shorter, ***Speak No Evil,*** Blue Note, 1964.

[37] McCoy Tyner, ***The Real McCoy,*** Blue Note, 1967.

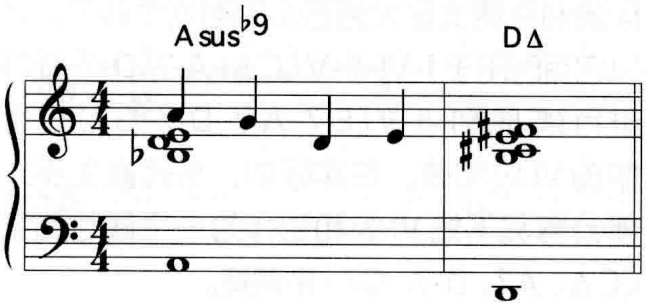
[38] Miles Davis, ***Someday My Prince Will Come,*** Columbia, 1961.

3-53



有的贝司手在调音时更喜欢用 Asus$^{\flat 9}$ 和弦（F 调的弗里几亚和弦），而不是传统的 A 音。许多演出之前，贝司手都会对钢琴手说“给我一个 Asus$^{\flat 9}$ 和弦”。**谱 3–53** 给出了一个典型的用来“调音”的钢琴演奏的 Asus$^{\flat 9}$ 和弦。与其他 sus 和弦一样，sus$^{\flat 9}$ 和弦通常也起 V 级和弦的作用，倾向于向下五度解决。请听一下 Asus$^{\flat 9}$ 和弦是如何平顺地解决到 D△ 和弦的（**谱 3–54**）。

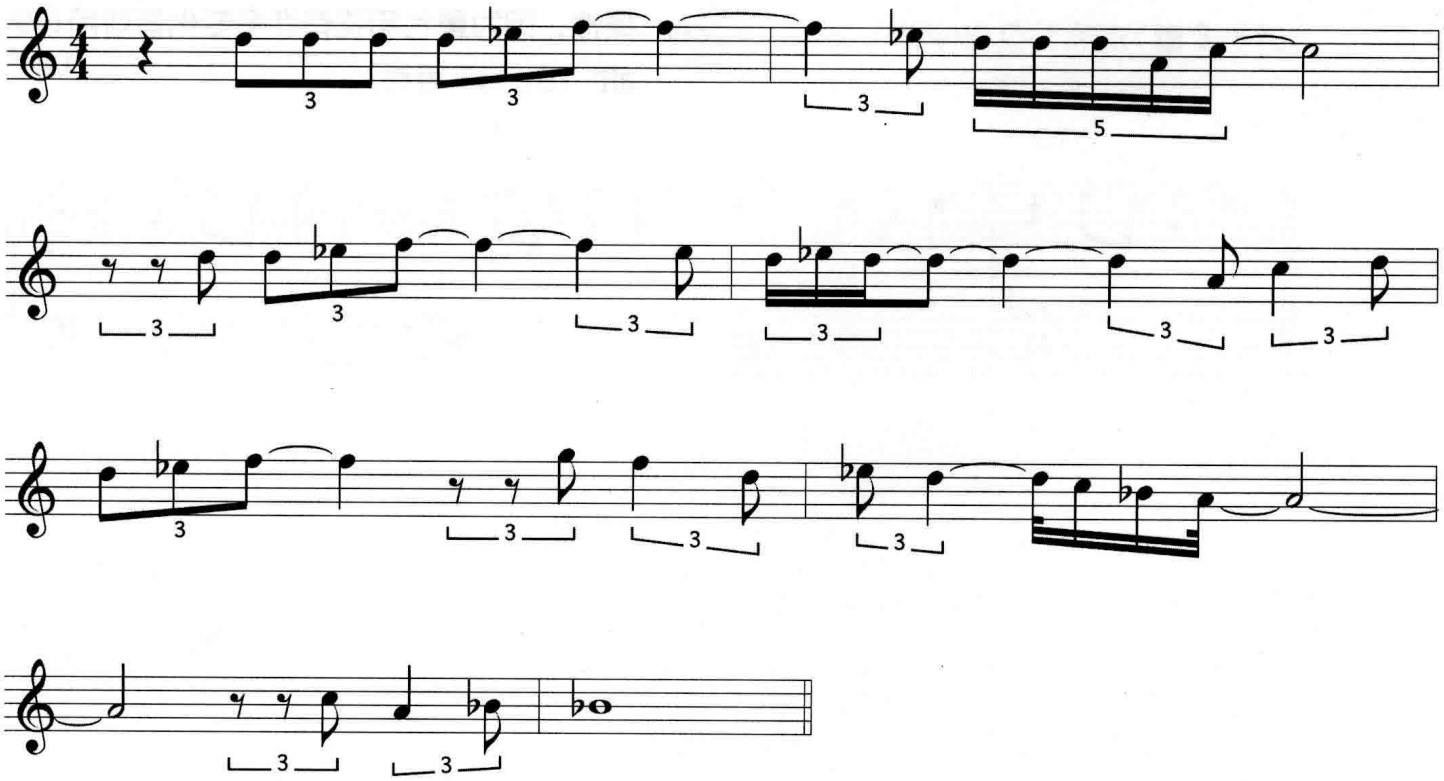
3-54



Miles Davis 的 "Flamenco Sketches"[39] 有一个八小节的段落，是 D 音的持续低音（pedal point）。在演奏第一遍副歌时，Miles 在这一段上用了 D 弗里几亚调式，见**谱 3–55**。

Sus$^{\flat 9}$ 和弦经常用来代替 sus 和弦、属七和弦以及 II–V 进行。我们会在第十四章“高级和声重编”里讨论这个问题。另外，除弗里几亚音阶以外，还有一条音阶也可用在 sus$^{\flat 9}$ 和弦上，我们会在本章后面的旋律小调和声里谈到。

3-55
近似节奏



[39] Miles Davis, *Kind Of Blue,* Columbia, 1959.

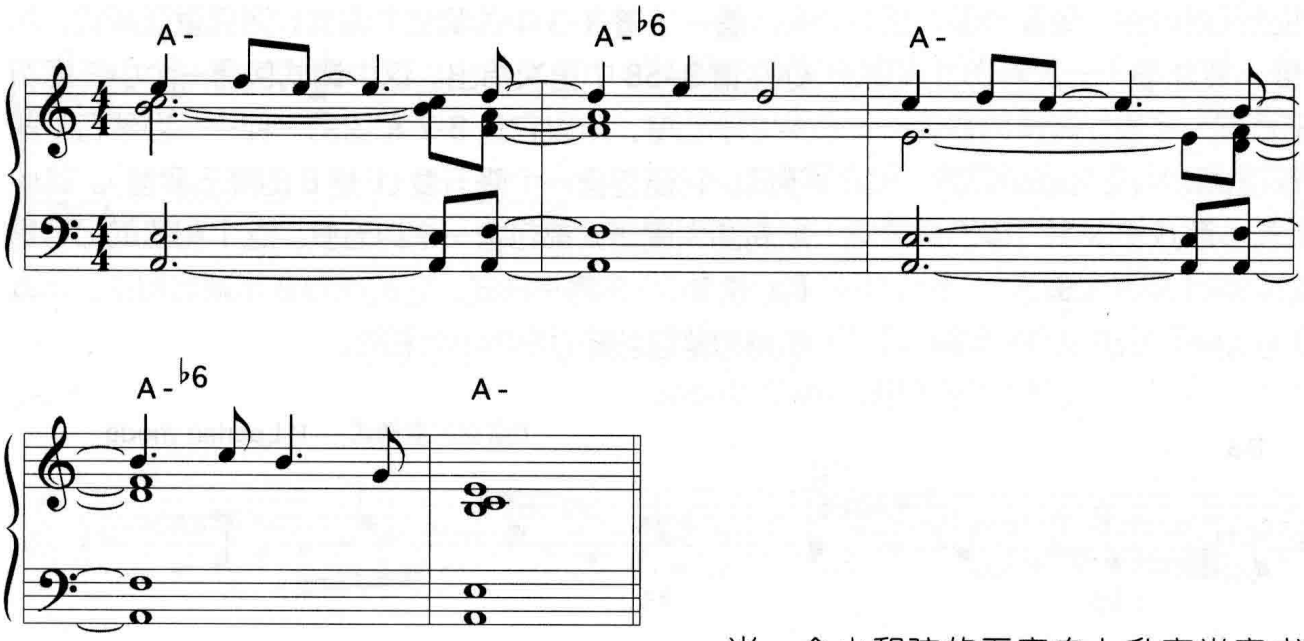
伊奥利亚调式

伊奥利亚是大调音阶的第六个调式。这一调式经常被称为自然小调音阶。这个和弦很少演奏。Miles Davis 的 "Milestones"[40] 桥段部分只有一个和弦，A 伊奥利亚和弦。伊奥利亚和弦很少被指定要求使用，并且关于此和弦是如何组成的以及何时应该演奏这一和弦都存在着一些含糊不清的地方。由于伊奥利亚调式是大调音阶的第六个调式，所以它有时用于 I–VI–II–V（C Δ–A-7–D-7–G7）进行或 III–VI–II–V（E-7–A-7–D-7–G7）进行中的 VI 级和弦。在实际中，当代爵士手大部分情况下把 VI 级和弦作为一个属七和弦（C Δ、A7、D-7、G7）来演奏。

在 VI 级和弦上演奏伊奥利亚调式的一个理由是，它可以让你在四个和弦的 I–VI–II–V 进行中始终只用一个调。这是比较懒的乐手才用的方法，而且相比于使用小七和弦，使用属七和弦来代替 VI 级会有更多旋律的选择性，因为属七和弦有许多变化音可用（♭9、alt、♯9、♯11 等等）。

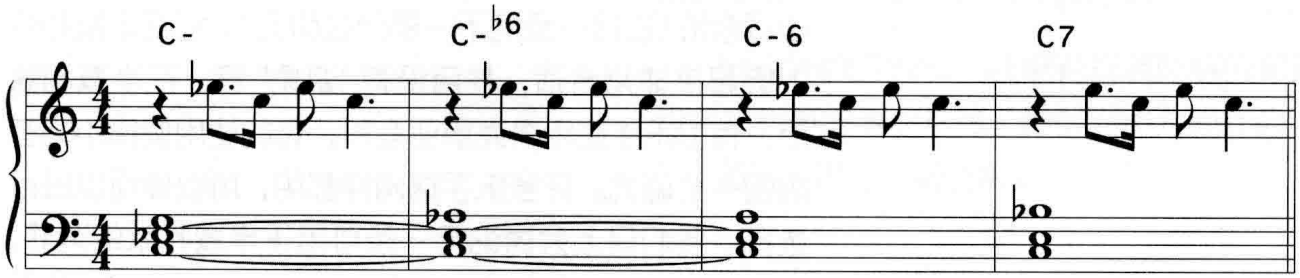
[40] Miles Davis, ***Milestones,*** Columbia, 1958.

3-56



当一个小和弦的五音向上升高半音成为降六音的时候，这个降六音的小和弦就很合适用来演奏伊奥利亚调式。**谱 3–56** 是 Kenny Barron 在他的 "Sunshower"[41] 一曲第 2 和第 4 小节中运用这一方法。同时这首曲子听起来也像是一个小调上的 I–IV 进行，所以这里也可以记为 A- 和 D-/A。另一种可以演奏伊奥利亚的情况是在 Fats Waller 的 "Ain't Misbehavin'" 桥段部分第 2 小节中的 C-♭6 和弦（**谱 3–57**）。

3-57

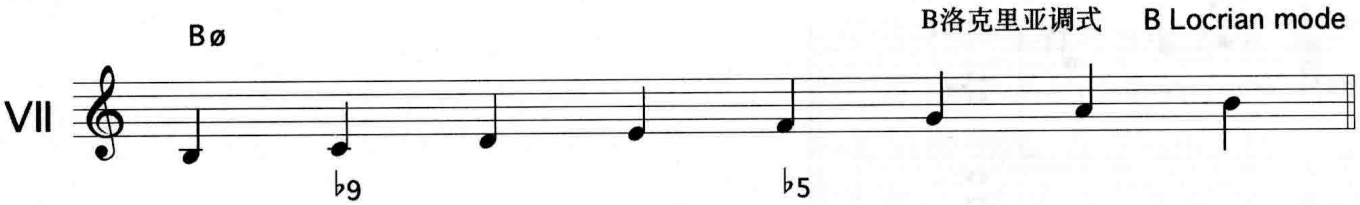


[41] Kenny Barron, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.

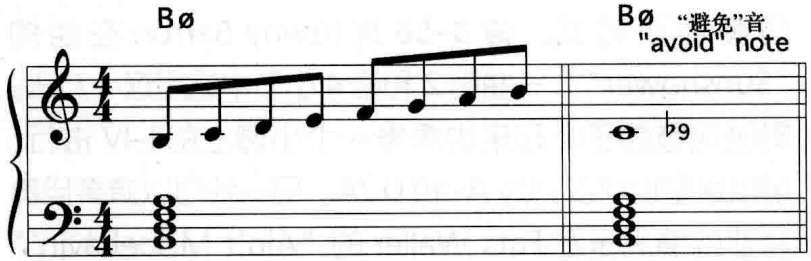
洛克里亚调式和半减七和弦

看一下**谱 3–3** 中的第七个调式，洛克里亚调式，此处在**谱 3–58** 中再次给出。这个调式包含一个小三度和一个小七度，所以它是 B-7 和弦的一种——当然有一些不同。它还包含一个降五度（F 是 B 的降五度音）。其他所有的大调调式都包含一个纯五度。这个和弦的记号是 Bø, 是 B-7$^{\flat5}$ 的简写形式，它被称为 B 半减七和弦。半减的意思是包含降五度的小七和弦。

3-58



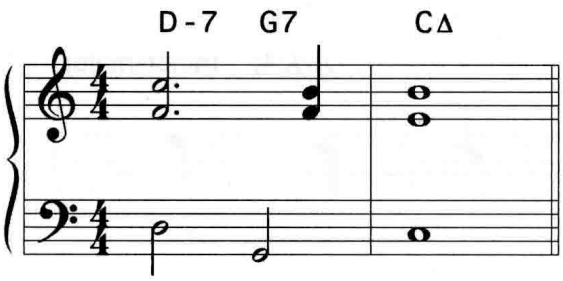
3-59



演奏**谱 3–59**。听一下 C 音，它是这一调式的第二个音，请注意它与 Bø 和弦是非常不协和的。C 是这个和弦的降九音。半减和弦的降九音是另一个“避免”音。早期的比波普乐手在确实想到为半减和弦寻找一条适用的音阶时，洛克里亚调式是通常的选择，尽管 Bud Powell 经常在半减和弦上采用和声小调音阶。还有一个调式，它来自旋律小调音阶（在这一章的下一部分会研究），它在半减和弦上听起来非常合适，并且没有“避免”音。在半减和弦上，有的乐手使用洛克里亚音阶，有的使用旋律小调音阶的一个调式。许多乐手这两种都用，所以你可以进行选择。我们马上会讨论另一条可用于半减和弦的调式，然后你可以自己决定如何选择。

总结一下我们已经学过的内容：C 大调的所有和弦——CΔ、D-7、Esus$^{\flat9}$、FΔ、G7、Gsus、A-$^{\flat6}$、Bø——都共用同一条 C 大调音阶。

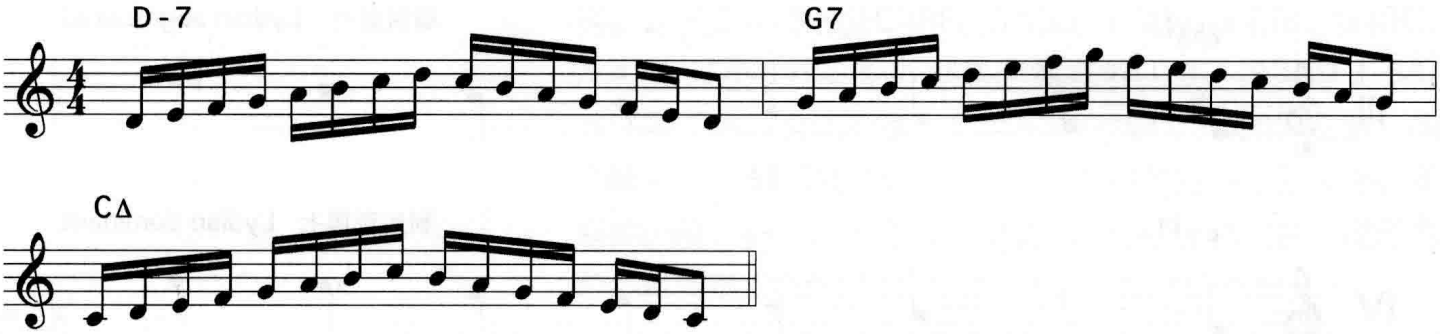
3-60



掌握 II–V–I 进行

因为 II–V–I 进行如此重要，所以刚开始时较好的方法是练习这些和弦上的调式——多利亚、混合利底亚、以及爱奥尼亚——要在所有调上练习。然后在你的 fake book 曲集里选择一些简单的曲子，也就是只有一些简单和弦的曲子（没有变化音，比如降九音、升十一音、降五音，或是 “alt” 记号），在每个和弦上演奏合适的调式。这里是一个例子，**谱 3–60** 给出了 Sammy Cahn 的 "I Should Care" 的前两个小节。

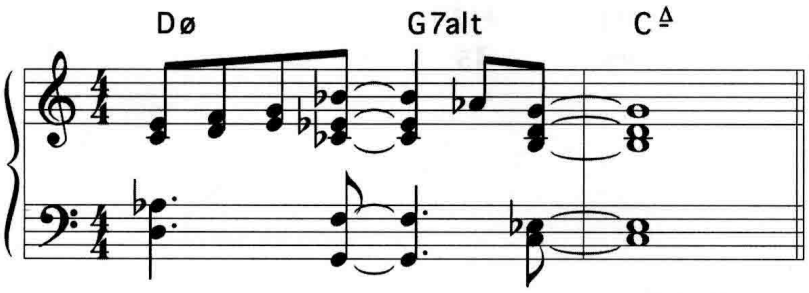
3-61



谱 3–61 给出了在这两个小节的和弦上应该练习的调式：在 D-7 和弦上，演奏 D 多利亚调式，上行以及下行；在 G7 和弦上，演奏 G 混合利底亚调式；最后在 CΔ 和弦上演奏 C 爱奥尼亚调式。跟着 Jamey Aebersold 的伴奏唱片练习这些调式也是很好的方法。[42]

现在我们该看看一种更有异域风格的和声，它比任何大调和声都更显独特，同时它也为现代爵士的音响定下了基调：旋律小调音阶。

3-62



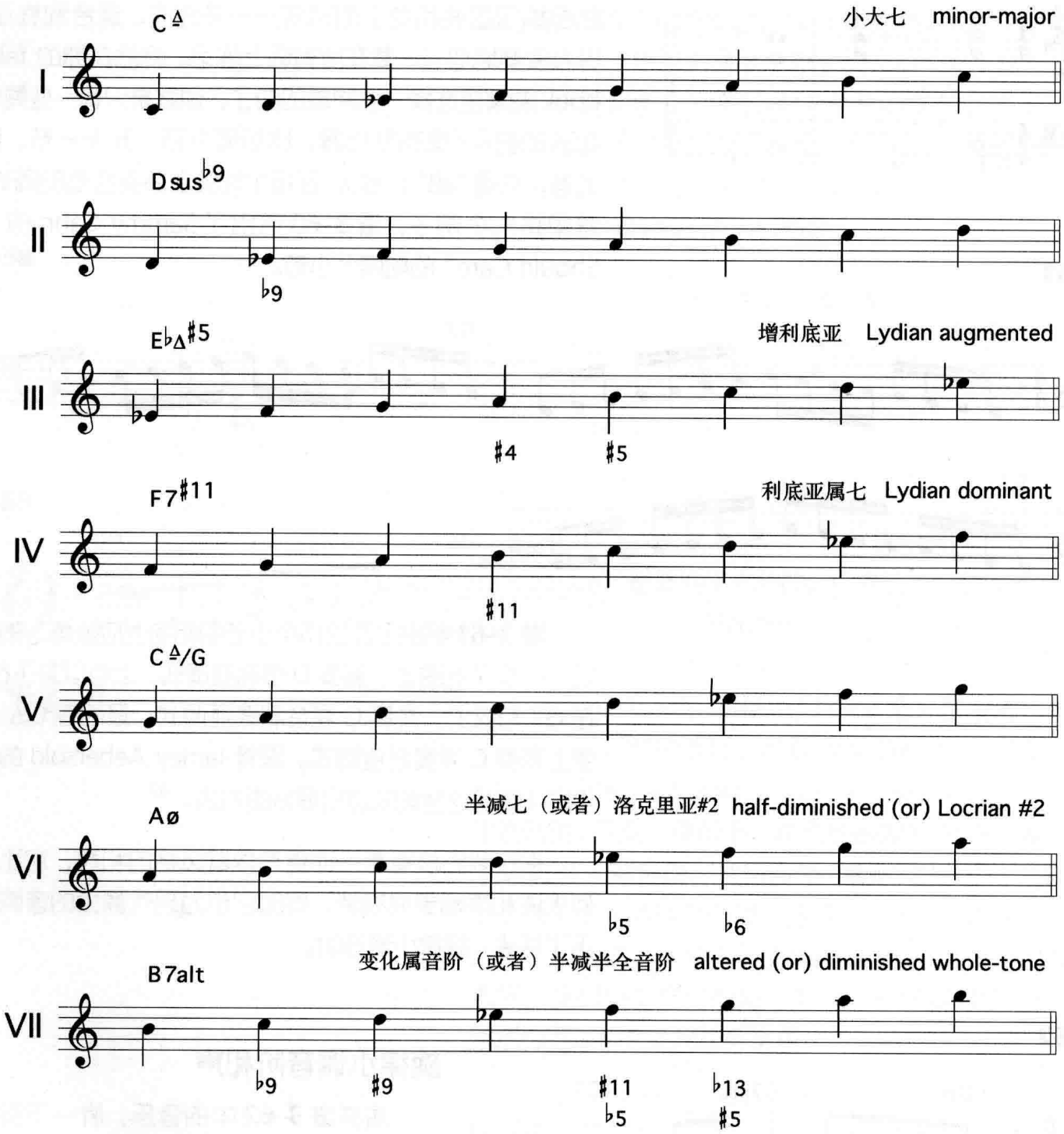
旋律小调音阶和声

演奏**谱 3–62** 中的音乐，听一下旋律小调音阶和声（melodic minor harmony）的效果。这是一个 II–V–I 进行，但此处每个和弦都不是来自于大调音阶，而是来自旋律小调音阶。

[42] Jamey Aebersold, *Volume 3, The II-V7-I Progression.*

3-63

旋律小调音阶和声

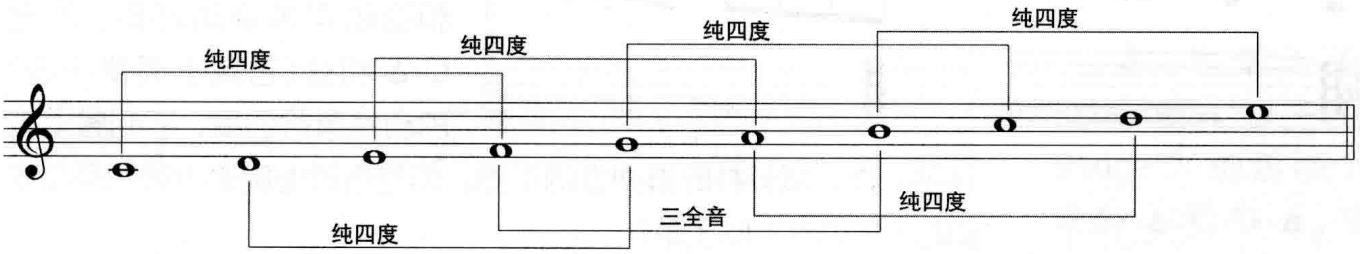


请看**谱 3–63**，这张表称为“旋律小调音阶和声”。与大调音阶一样，旋律小调音阶也是七声音阶，有七个调式（请见每个调式左边的罗马数字）。C 旋律小调与 C 大调唯一的不同就是前者有一个降三音，E♭。大调音阶与旋律小调音阶唯一的不同是——旋律小调有一个降三音。[43]

但是，旋律小调和声的效果听起来与大调音阶和声完全不同——更暗淡，更有异域色彩。与大调相比，旋律小调音阶有更多旋律及音程上的可能性。我们来看看原因之一。

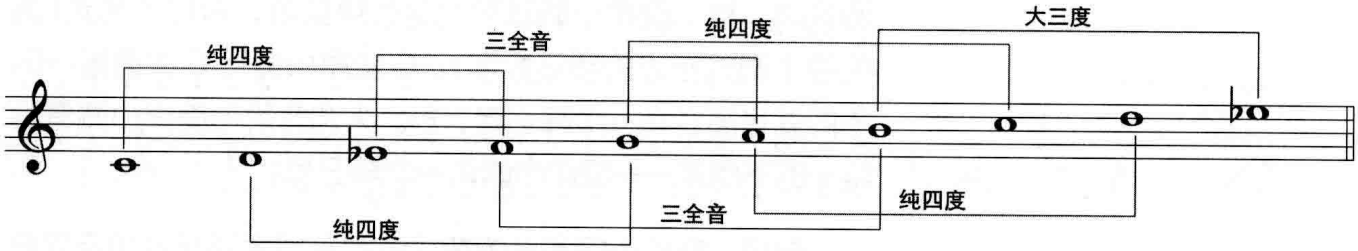
自然音阶（Diatonic）四度是一个调内每隔四个音的音程。对于 C 大调来说 C 和 F、D 和 G、E 和 A、F 和 B、G 和 C、A 和 D 以及 B 和 E 都分别是自然音阶四度，请见**谱 3–64**。请注意，我没说纯四度。大调音阶有两种自然音阶四度：纯四度和一个增四度，或叫三全音。F 到 B 是一个三全音，不是纯四度，但 F 对于 B 来说是调内的四度。请记住，自然音阶的意思是“在调内”。

3-64

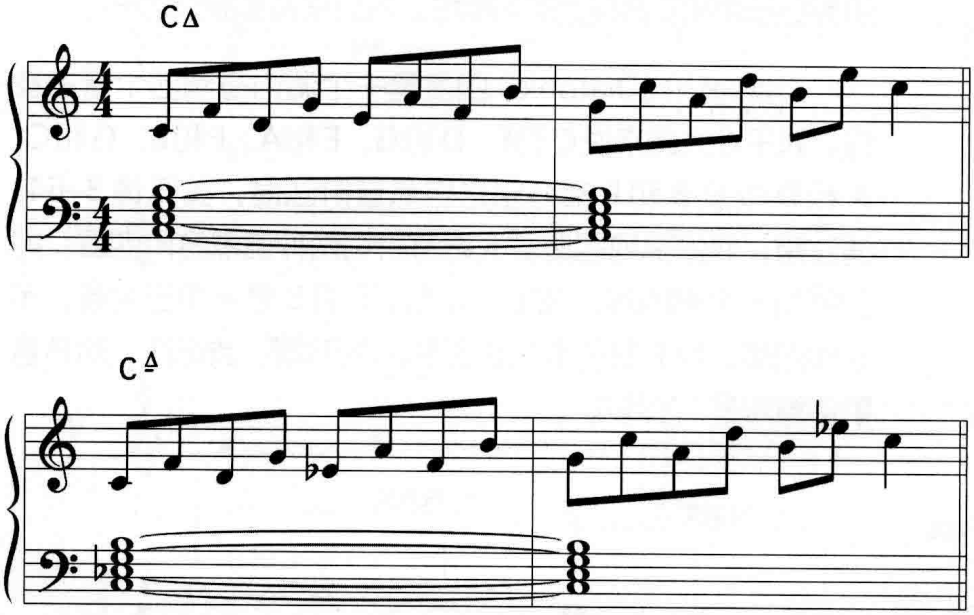


[43] 在古典音乐理论中，旋律小调有两种，一种是上行音阶，一种是下行音阶。由于下行的旋律小调音阶和大调音阶的伊奥利亚调式是一样的，所以爵士乐手只把上行的音阶认为是“旋律小调音阶”。

3-65



3-66



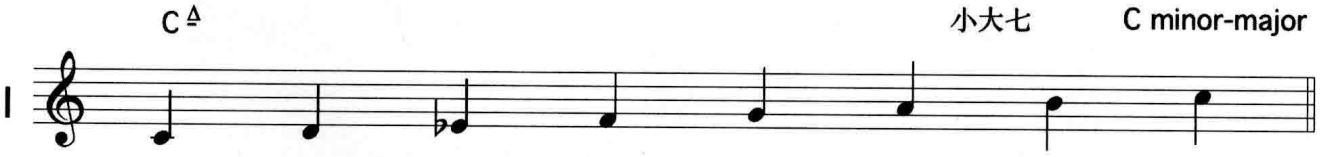
旋律小调和声有三种类型的四度：纯四度，两个三全音，以及一个大三度。说什么？一个三度怎么成了四度？请看**谱 3-65**。图中最后一个自然音阶四度在 B 和 E♭ 之间，听感是像个大三度，但是从自然音阶的角度（“在调内”）来说，这是一个四度（减四度）。

在**谱 3–66** 中，先是 CΔ 和弦的自然音阶四度，后是 C-Δ 和弦（它属于旋律小调）的自然音阶四度，它们看上去几乎一样，演奏并听辨两者的不同。你是否听出旋律小调和声与大调和声的迥然不同了呢？

小大七和弦

再看一下旋律小调音阶和声表。第一个调式（此处的**谱 3–67** 再次给出）属于某种 C 和弦，因为它从 C 开始到高一个八度的 C 音。它包含一个小三度和一个大七度，所以称为小大七和弦（minor–major chord）。C 小大七和弦的常用和弦记号是 C-Δ 以及 C-♯7。[44]

3-67

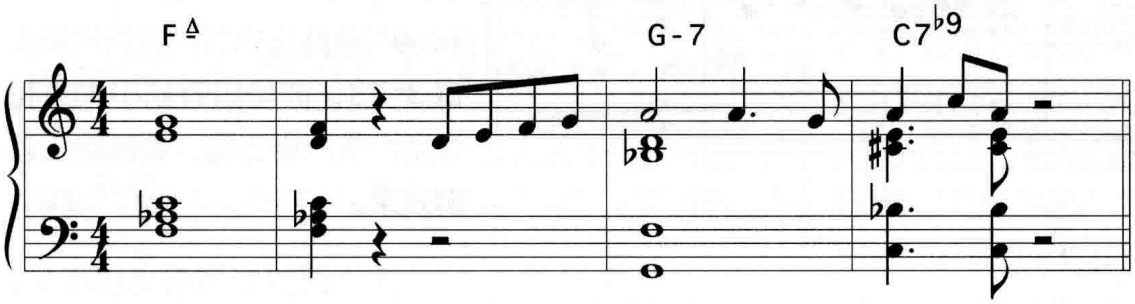


与作为 II 级和弦的小七和弦不同，小大七和弦起小调 I 级和弦（minor I chord）的作用，也称为主音小和弦（tonic minor chord）。

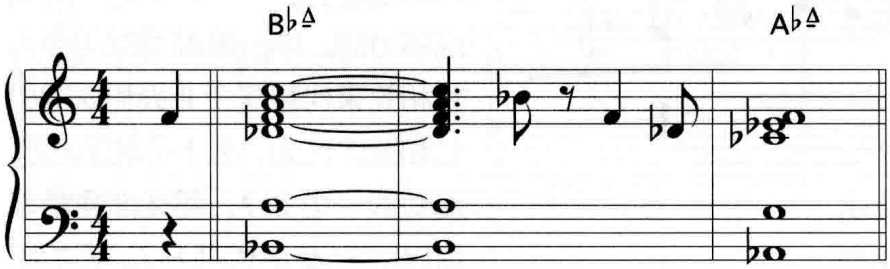
[44] 也记为 C-maj7。

演奏**谱 3–68** 中的音乐，这是 Gigi Gryce 的 "Minority"[45] 一曲前几个小节。第一个和弦是F旋律小调的F小大七和弦（F-Δ）。

3-68

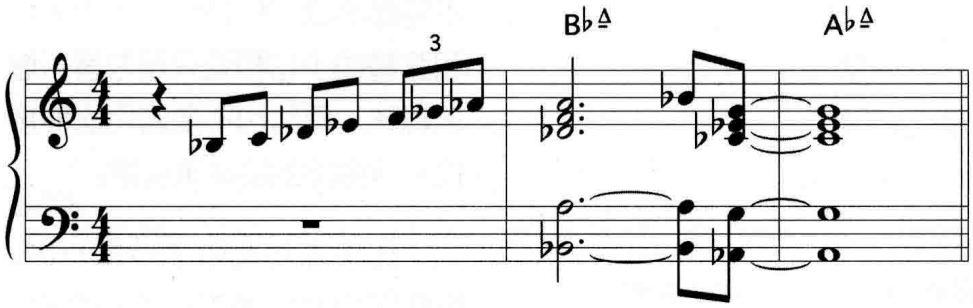


3-69



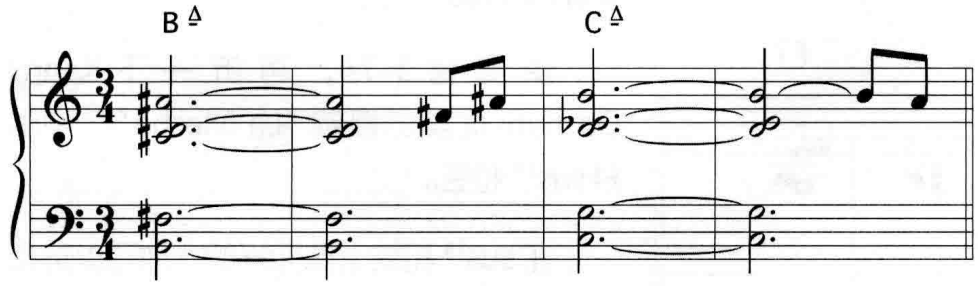
演奏**谱 3–69**，Horace Silver 的 "Nica's Dream"[46] 第一个和弦是 B♭ 旋律小调的 B♭ 小大七和弦（B♭-Δ）。第二个和弦是 A♭ 旋律小调的 A♭ 小大七和弦（A♭-Δ）。

3-70



演奏**谱 3–70**，Billy Strayhorn 的 "Chelsea Bridge"[47] 的前两个和弦是 B♭-Δ 和 A♭-Δ。演奏**谱 3–71**，Wayne Shorter 的 "Dance Cadaverous"[48] 前两个和弦是 B-Δ 和 C-Δ。

3-71



[45] Bill Evans, ***Everybody Digs Bill Evans,*** Fantasy, 1958.

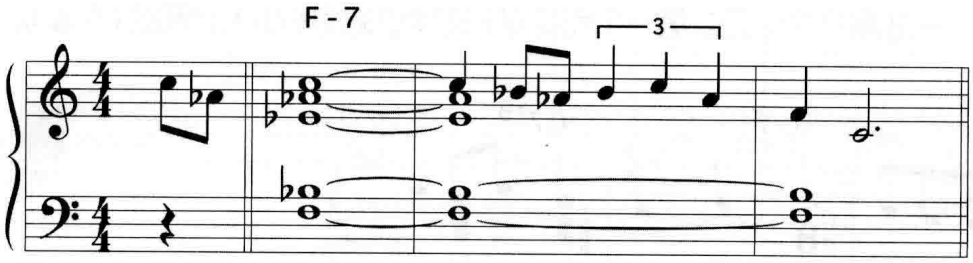
[46] Art Blakey, ***The Original Jazz Messengers,*** Columbia, 1956.

[47] Joe Henderson, ***Lush Life,*** Verve, 1992.

许多乐手在 "Chelsea Bridge" 上用的第一个和弦是 E♭7+11。

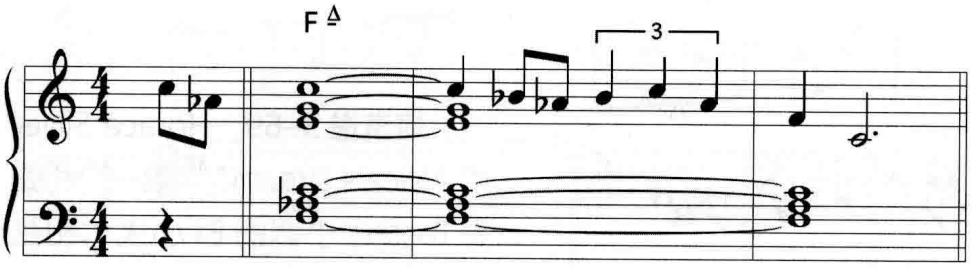
[48] Wayne Shorter, ***Speak No Evil,*** Blue Note, 1964.

3-72



小大七和弦常用来代替小七和弦。演奏**谱 3–72**，这是 George Gershwin 的 "Summer Time" 前几个小节。然后再演奏**谱 3–73**，你可以听到小大七和弦所产生的更丰富、更幽暗的音响效果。

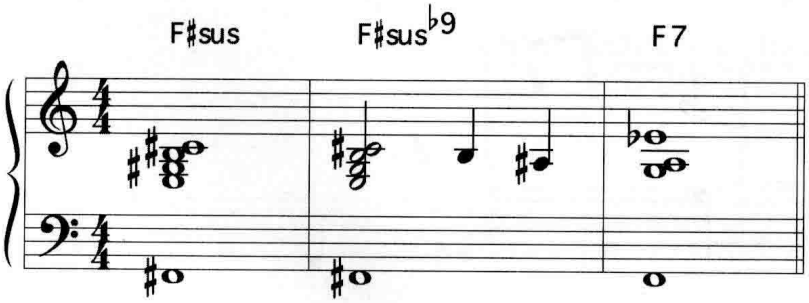
3-73



至于何时可做这样的选择，有如此一条简单的线索：当一个 II 级和弦不是一个 II–V 进行的组成部分时，你一般都可以用小大七和弦来代替这个 II 级和弦的小七和弦。比如，若 F-7 和弦后面没有跟一个 B♭7，那么你通常都可以用 F-△ 来代替 F-7。但如果小七和弦中的小七音是旋律音，那则是一个例外。请记住，你并不是必须做这种替代，用小大七和弦替换小七和弦只是为音乐增加趣味。同时也不要滥用这种替代——由你的品味来决定。

在小大七和弦上做即兴时，你使用小大七调式，这是旋律小调的第一个调式。

3-74



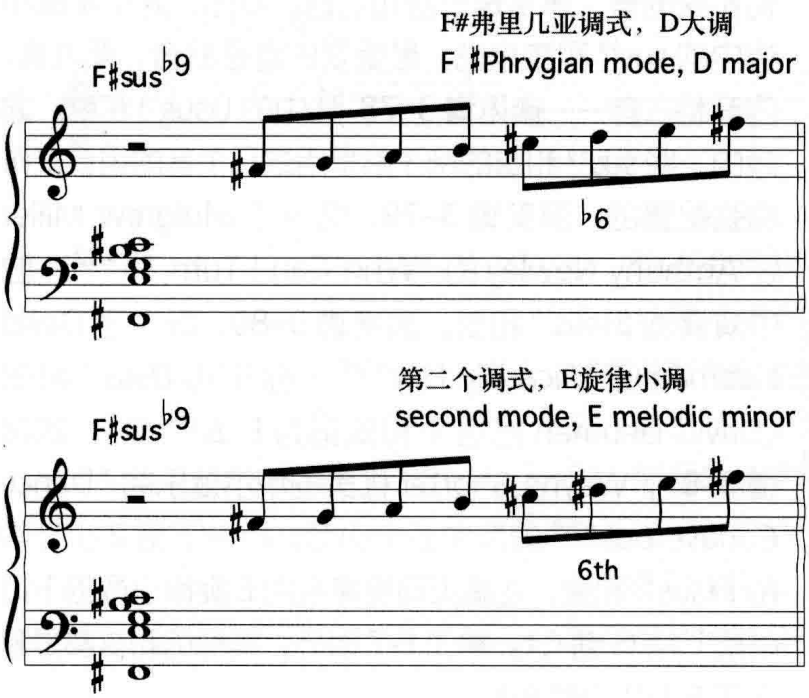
Sus 降九和弦

演奏**谱 3–74**，再听一下 Kenny Dorham 优美的慢歌 "La Mesha"[49] 中的 F♯ sus♭9 和弦。

在 sus♭9 和弦上做即兴时，你可以选择两条不同的音阶：大调音阶的第三个调式，弗里几亚调式（你在本章的之前部分已经学过），或者旋律小调音阶的第二个调式。

[49] Joe Henderson, *Page One,* Blue Note, 1963.

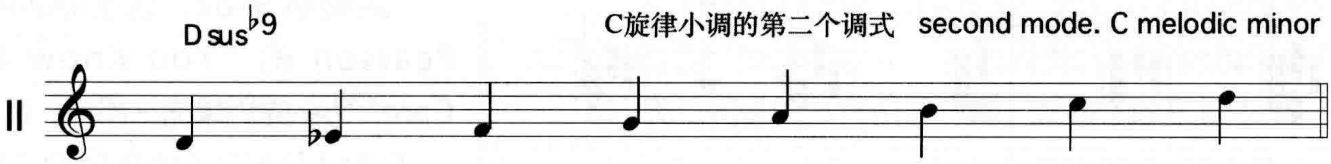
3-75



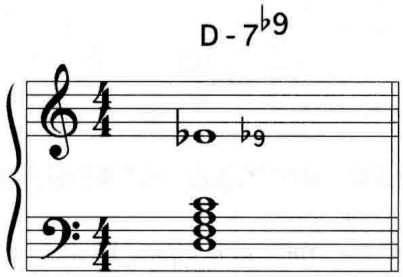
谱 3–75 给出了这两条音阶在 F♯sus♭9 和弦上的演奏效果。在弹奏和弦的同时踩下钢琴的延音踏板[50]，然后演奏第一条音阶 F♯ 弗里几亚（D 大调的第三个调式）。现在用同样的方法演奏第二条音阶，E 旋律小调的第二个调式。两条音阶的唯一不同是 F♯ 弗里几亚包含一个 D 音，这是一个降六音；而旋律小调的调式包含一个 D♯ 音，这是一个自然六音。请听一下由这一个音造成的不同音响效果。原位的 D 音显得远为不协和。

现在我们来看一下旋律小调和声的第二个调式，这里由**谱 3–76** 给出。这条音阶由 D 音开始到高八度的 D 音，包含一个小三度和一个小七度，暗示你应该在 D-7 和弦上演奏，但是音阶中的 E♭ 是 D-7 和弦的降九音，在小七和弦上演奏降九音会显得十分不协和（**谱 3–77**）。这个第二级调式通常不是在小七和弦上演奏的，而是在 sus♭9 和弦上演奏的。

3-76

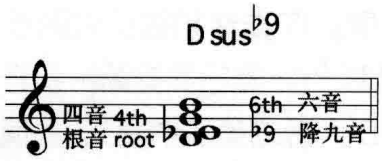


3-77

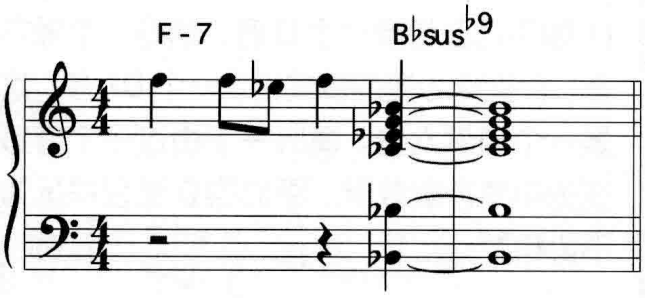


[50] 右边的踏板。

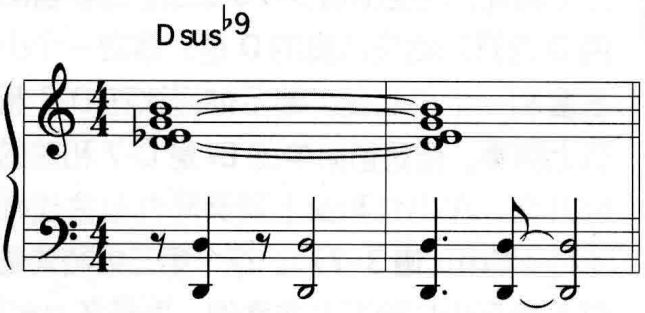
3-78



3-79



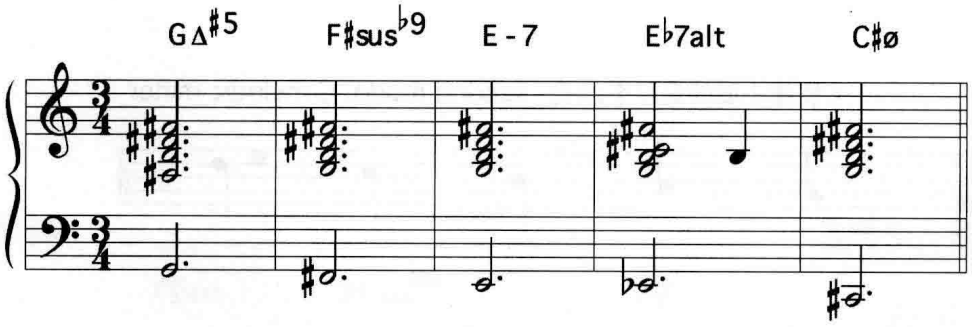
3-80



和弦中最重要的音，也就是使一个和弦区别于其他和弦的音，通常是三音和七音。然而，对于旋律小调中的 sus♭9 和弦来说，最重要的音是根音、降九音、四音和六音——请见**谱 3–78** [51] 中的 Dsus♭9 和弦。之后的一些 sus♭9 和弦的例子都是用这几个音的组合来作和弦配置的。演奏**谱 3–79**，听一下 Mulgrew Miller 在 Anthony Newley 的 "Who Can I Turn To"[52] 一曲中演奏的 B♭sus♭9 和弦。演奏**谱 3–80**，听一下 David Liebman 的 "Picadilly Lilly"[53] 一曲中的 Dsus♭9 和弦（David Liebman 把这个和弦记为 E♭Δ♯5♭5/D）。演奏**谱 3–81**，Wayne Shorter 优美的华尔兹乐曲 "Dance Cadaverous"[54] 的其中五个小节，听一下第 2 小节中的 F♯sus♭9 和弦，注意贝司旋律采用 E 旋律小调的下行音阶，从 G 到 C♯。除了 E-7 以外，其他的和弦都是源自于 E 旋律小调音阶。

在做即兴时，在 sus♭9 和弦上使用旋律小调音阶的第二个调式。

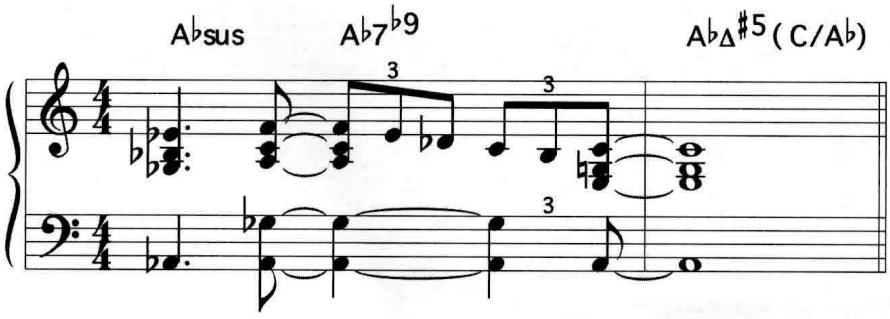
3-81



增利底亚和弦

演奏**谱 3–82**，这是 Duke Pearson 的 "You Know I Care"[55] 一曲桥段的一部分，听一下 A♭Δ♯5 和弦（也可记为 C/A♭）。这是增利底亚和声的音响效果。

3-82



[51] 这些音也是旋律小调的“特征音”，在本章稍后会讨论。

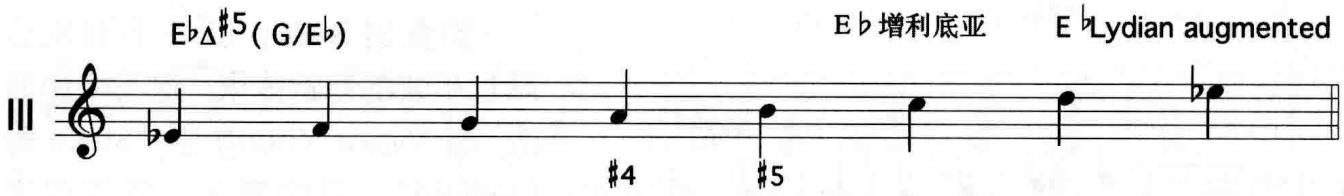
[52] Mulgrew Miller, ***Time And Again,*** Landmark, 1991.

[53] David Liebman, ***Pendulum,*** Artists House, 1978.

[54] Wayne Shorter, ***Speak No Evil,*** Blue Note, 1964.

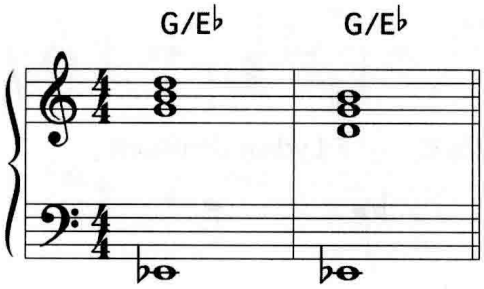
[55] Joe Henderson, ***Inner Urge,*** Blue Note, 1964.

3-83



现在我们来研究一下旋律小调音阶和声的第三条调式，此处由**谱 3–83** 给出。这一调式由 E♭ 音开始到高八度的 E♭，它是某种类型的 E♭ 和弦。由于它包含一个大三度和一个大七度，所以暗示了一个 E♭Δ 和弦。通常情况下，看到 E♭Δ 和弦时，你会考虑采用 E♭ 大调音阶。那么这一调式和 E♭ 大调有什么不同呢？它同时包含了一个升四音（原位 A 音）和一个升五音（原位 B 音）。完整的和弦记号应该是 E♭Δ♯4♯5。爵士乐手一般不喜欢用复杂的记号，所以这个和弦的常用记号是 E♭Δ♯5。

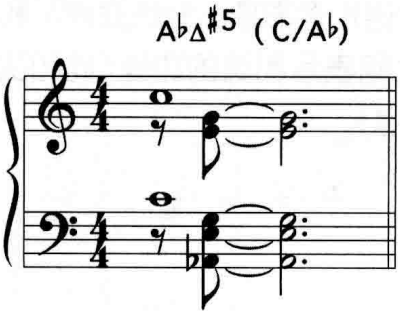
3-84



这个 E♭Δ♯5 和弦的三音、升五音以及七音构成了一个 G 大三和弦，这就是为什么此和弦有时也表示成一个斜线和弦（slash chord），比如 G/E♭，见**谱 3–84**。我们会在第五章详细讨论斜线和弦。

演奏**谱 3–84**，听一下两种不同的 G/E♭ 的和弦配置。第 2 小节中，G 大三和弦处于第二转位。大三和弦一般在第二转位时听起来效果更强。

3-85



Δ♯5 和弦以及旋律小调第三个调式的术语是增利底亚，这个术语很形象：利底亚这个术语表示和弦的四音被升高，而“增”表示和弦的五音也被升高，就像在增三和弦中一样。

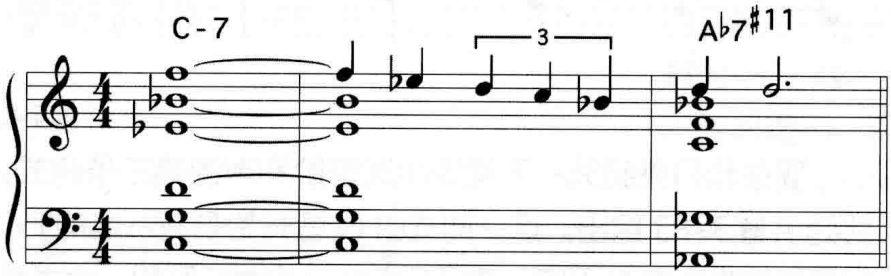
增利底亚和弦直到 1960 年代起才开始被普遍使用，但 Bud Powell 在自己所作的伟大乐曲 "Glass Enclosure"[56]（录制于 1951 年）中就运用了 A♭Δ♯5 和弦（**谱 3–85**）。

做即兴时，在大七升五和弦上演奏旋律小调音阶的第三个调式，增利底亚调式。

[56] *The Amazing Bud Powell, Vol. II,* Blue Note, 1951.

利底亚属七和弦

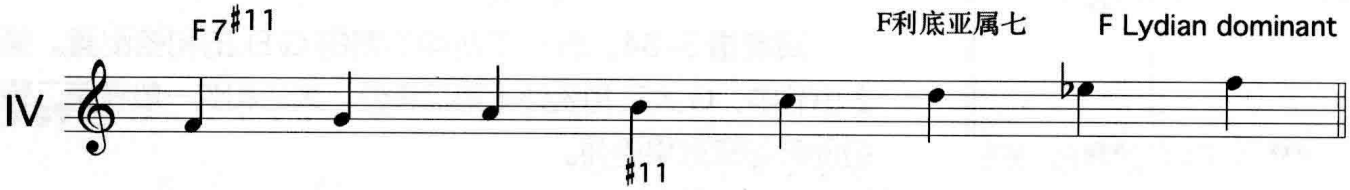
3-86



演奏**谱 3–86**，听一下利底亚属七和弦的音响效果。这三个小节选自 Victor Young 的 "Stella By Starlight"，其中第 3 小节中用了 A♭7♯11 这个利底亚属七和弦。

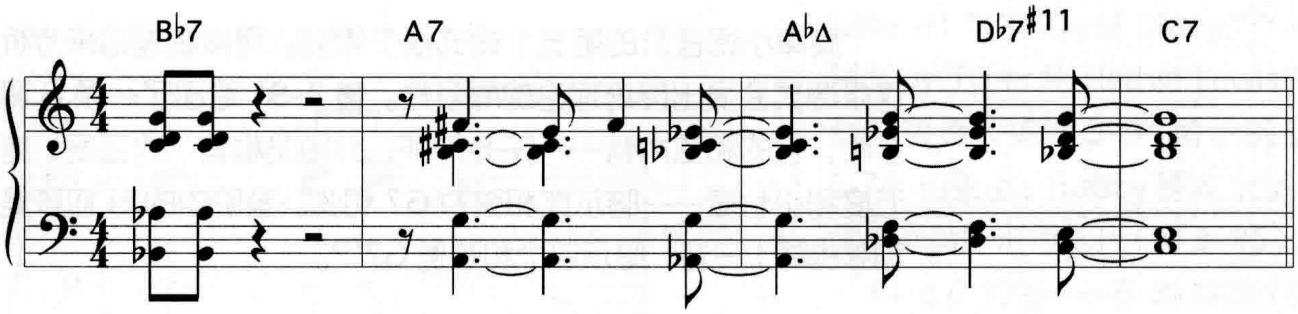
现在看一下旋律小调音阶和声表中的第四条调式，由**谱 3–87** 给出。此调式由 F 音开始到高八度的 F 音，所以是某种类型的 F 和弦。由于它包含一个大三度和一个小七度，所以看起来应该是一个属七和弦，暗示此处应该使用 F7 这一和弦记号。在乐谱上看到 F7 时，你一般会考虑采用 F 混合利底亚，也就是是 B♭ 大调的第五条调式。但此处这个调式和 F 混合利底亚有什么不同呢？它包含一个原位 B 音，这是一个升十一音，所以在和弦记号里加入了一个 ♯11。

3-87



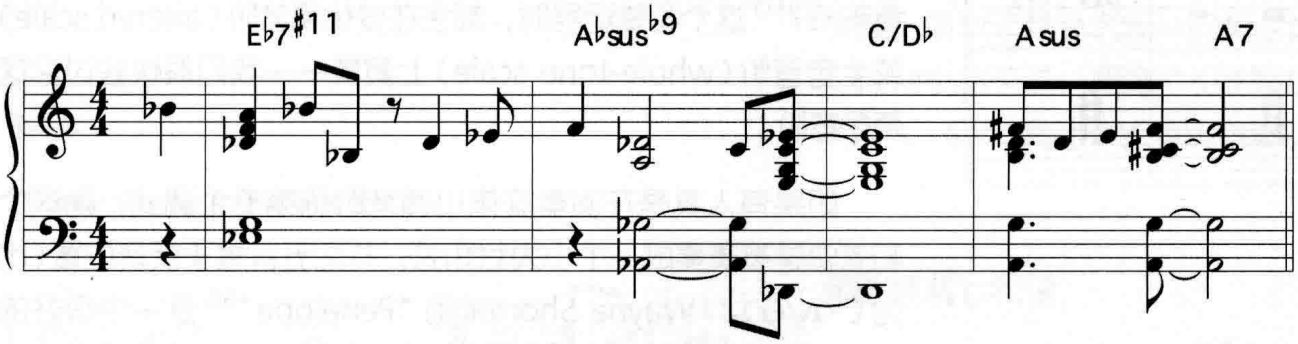
这个调式及和弦的名称是利底亚属七（Lydian Dominant）。同样，这个术语也很形象。利底亚表示和弦的十一音要升高，而属七则表示和弦的功能（此和弦包含一个大三度和一个小七度）。

3-88

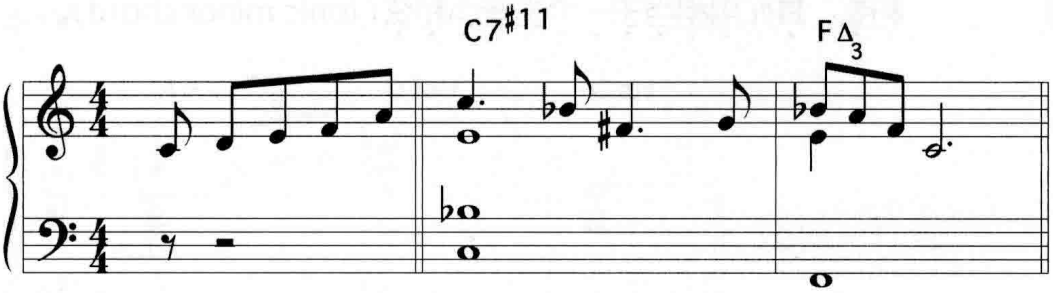


演奏**谱 3–88**，这是 Tadd Dameron 的 "Our Delight"[57] 一曲的前四小节，听一下第 3 小节中 D♭7♯11 这个利底亚属七和弦的效果。演奏**谱 3–89**，选自 Horace Silver 的 "Nica's Dream"[58]，听一下 E♭7♯11 这个利底亚属七和弦的效果。"Nica's Dream" 是一首和声非常复杂的曲子。E♭7♯11 和弦后面先跟着一个 A♭sus♭9 和弦，然后是一个斜线和弦 C/D♭，再是一个 Asus 和弦。

3-89



3-90



我们常以为利底亚属七和弦十分“现代”，其实 Richard Rodgers 1935 年写的 "Little Girl Blue" 主歌的第 1 小节就用了 C7♯11 和弦（**谱 3–90**）。

在做即兴时，你在属七升十一和弦上演奏旋律小调音阶的第四条调式，利底亚属七调式。

[57] Sonny Stitt, *12!*, Muse, 1972.

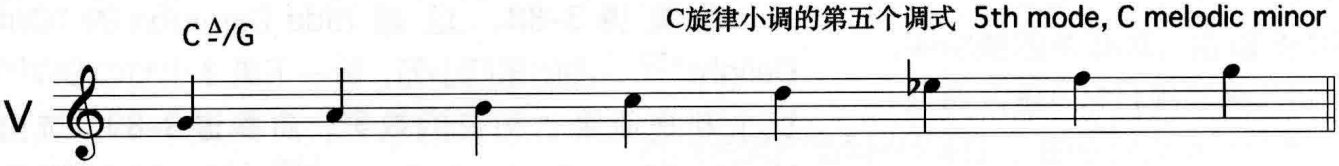
[58] Art Blakey, ***The Original Jazz Messengers,*** Columbia, 1956.

旋律小调音阶的第五个调式

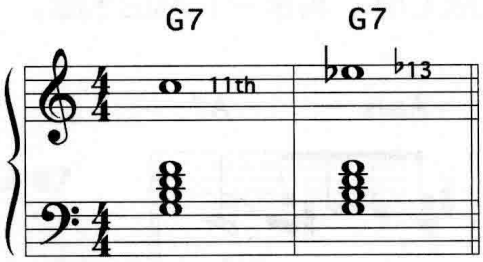
旋律小调音阶的第五个调式很少用到。用传统理论来分析这条调式会显出传统理论的局限性。**谱 3–91** 给出了一条 G 调音阶，它的和弦内音——G–B–D–F，分别是根音、大三度、纯五度和小七度——暗示此和弦为 G7 和弦。音阶中的 E♭ 应该是和弦的降十三音，暗示这个和弦是 G7♭13。

3-91

C旋律小调的第五个调式 5th mode, C melodic minor



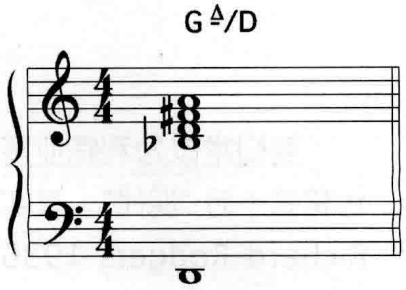
3-92



但这样一来就产生了各种问题。C 音和 E♭ 音——和弦的十一音以及降十三音——在 G7 和弦上听起来都像是“避免”音（**谱 3–92**）。事实上，这个调式很少被用到。大部分爵士乐手在看到 G7♭13 这个和弦记号时，都会在变化属音阶（altered scale）或全音音阶（whole-tone scale）上演奏——我们很快会讨论这两条音阶。

如果有人真是在演奏旋律小调音阶的第五个调式，则这个和弦总是被演奏成一个小大七和弦，并把五音置于低音位置（比如 C-Δ/G）。 Wayne Shorter 的 "Penelope"[59] 是一个很好的例子。Herbie Hancock 在此曲的即兴部分将 D 大七和弦进行和声重编，变为 D 低音上的 G 小大七和弦（G-Δ/D），见**谱 3–93**。由于 D 是 G 旋律小调的五音，所以这样就构成了一个基于 G 旋律小调第五个调式上的和弦。在旋律小调第五个调式上构造的和弦，其作用相当于一个主音小和弦（tonic minor chord）。

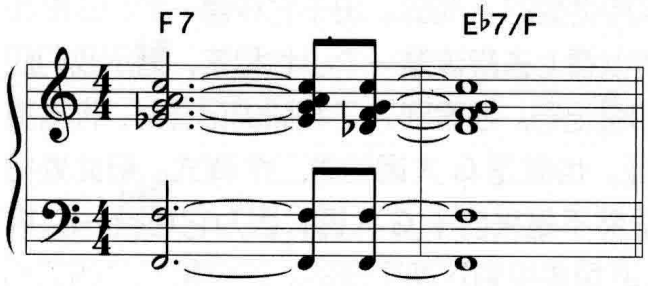
3-93



[59] Wayne Shorter, *Etcetera,* Blute Note, 1965.

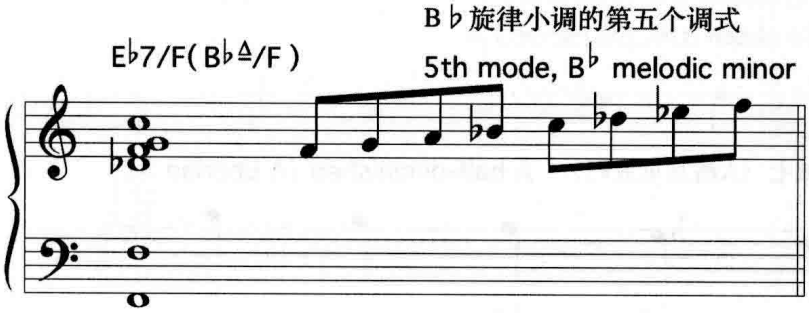
3-94

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化



在 Bobby Hutcherson 编配的 Burton Lane 的 "Old Devil Moon"[60] 一曲中，McCoy Tyner 和 Herbie Lewis 在大部分时间中演奏了如**谱 3–94** 所示的反复段。在 E♭7/F 和弦上，Bobby 基本上运用了 B♭ 旋律小调音阶进行即兴（**谱 3–95**），构造了一个 B♭-Δ/F 和弦——在 B♭ 旋律小调第五个调式上构造的和弦。

3-95

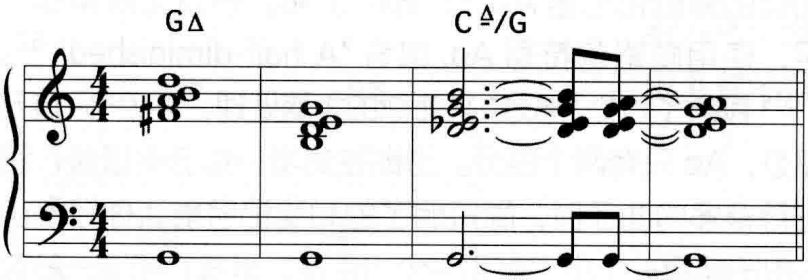


Kenny Barron 对 Richard Rodgers 的 "Spring Is Here" 一曲进行了优美地和声重编，使用了旋律小调第五个调式的和弦（**谱 3–96**）。Kenny 改编的 "Spring Is Here" 完整版会在第十六章讨论。

由于旋律小调第五个调式上的和弦很少演奏，所以它并没有统一的和弦记号。对于 C 旋律小调来说，把这个和弦写成一个斜线和弦 C-Δ/G，是比较安全的做法。

3-96

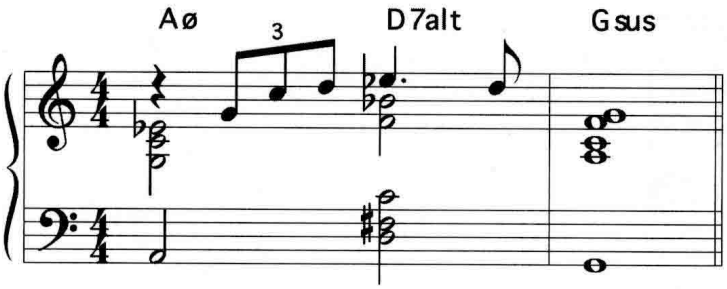
Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



半减七和弦

演奏**谱 3–97**，听一下半减七和弦的音响效果。McCoy Tyner 的 "Search For Peace"[61] 第一个和弦是 Aø，它是 C 旋律小调的第六个调式的和弦。

3-97

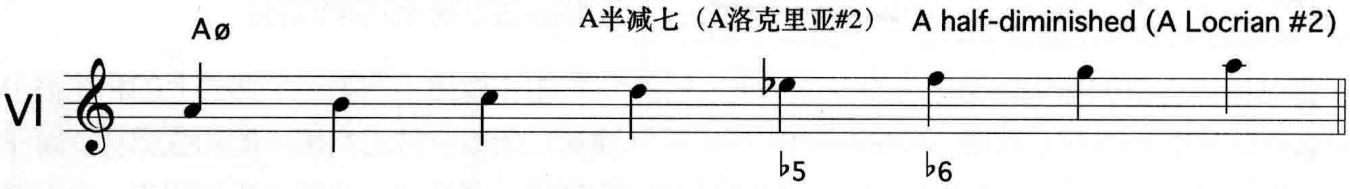


[60] Bobby Hutcherson, ***Solo/Quartet,*** Fantasy, 1981.

[61] McCoy Tyner, ***The Real McCoy,*** Blue Note, 1967.
这是爵士乐历史上最伟大的唱片之一。

现在我们来看一下C旋律小调音阶和声表的第六个调式，此处由**谱 3–98** 给出。由于这个调式由 A 开始到高八度的 A 音，所以它是某种类型的 A 和弦。由于它包含一个小三度和一个小七度，所以看上去应该是一个小七和弦，暗示我们应该用 A-7 这一和弦记号。在看到 A-7 和弦的记号时，你一般会选用 A 多利亚，也就是 G 大调的第二个调式。但此处给出的这一调式显然不是来自于 G 大调，因为它包含一个 E♭ 和一个 F，G 大调里是没有这两个音的。这个第六个调式和 A 多利亚有什么区别？它包含一个降五音（E♭）和一个降六音（F）。这暗示我们应该使用这样的和弦记号：A-7$^{\flat5\flat6}$。

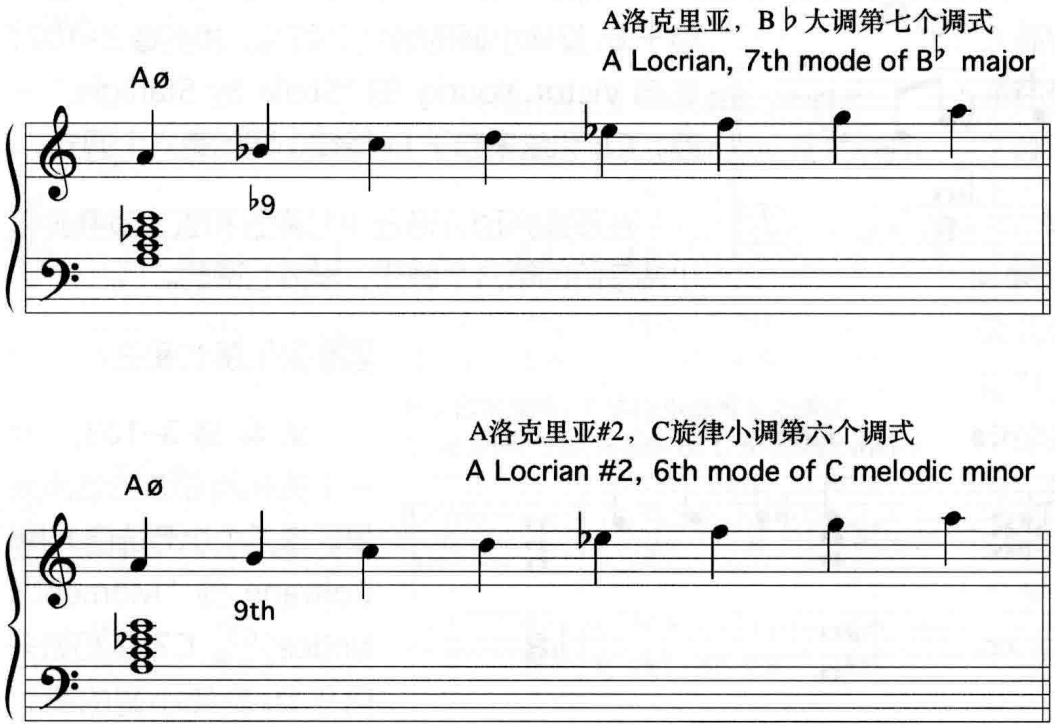
3-98



但请记住，爵士乐手喜欢把复杂的和弦记号简单化。这一和弦的传统记号是 A-7$^{\flat5}$，省略了 ♭6。但爵士乐手还不满足，使用简略的符号 Aø, 或者 “A half-diminished” [62]。A-7$^{\flat5\flat6}$ 包含了七个 “部分” 来让你的大脑处理，A-7$^{\flat5}$ 只有五个部分，Aø 只有两个部分。当你在演奏一首节奏很快、和弦进行很多的曲子时，简短明了的和弦记号能让你轻松应对。由于包含一个小三度和一个小七度，半减七和弦一般起 II 级和弦的作用。

[62] Half-diminished 半减七是这么来的：A 减七和弦是由几个小三度（或称减三度）构成的，即 A、C、E♭、G♭。由于 Aø 包含一个 G 而不是一个 G♭，所以它只是 “半” 减七。

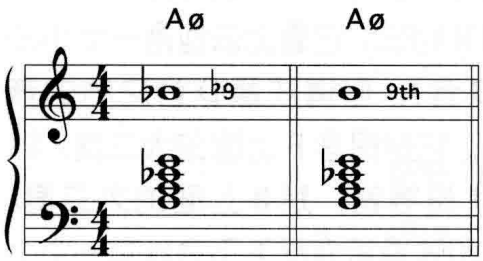
3-99



半减七调式经常被称为洛克里亚♯2调式，因为此调式与洛克里亚调式的区别仅仅在于二音。半减七调式的二音是自然二音（或九音），而洛克里亚调式的二音是降二音（或降九音）。**谱 3–99** 同时给出了A洛可里亚调式以及A半减七调式。你可以看到，唯一的区别就是一个音——洛克里亚中的B♭和半减七中的原位B。

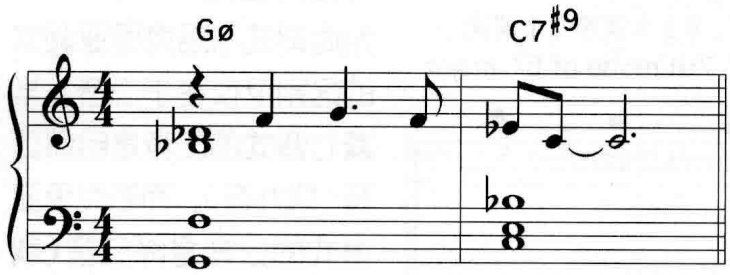
演奏**谱 3–100**，听一下降九音和原位九音的区别，它们都被置于原位的Aø和弦上。听到不同了吗？你更喜欢哪一个？B♭在作为经过音演奏时听起来还好，但被突出，或是持续地与ø和弦进行对此时，就显得非常不协和。它听起来像是一个“避免”音。而对于原位B音来说，它可能是你在Aø和弦上能演奏的最动听的音了。

3-100



几乎所有的早期比波普乐手在半减七和弦上都演奏洛克里亚调式，而且对于许多乐手来说，它现在也仍然是小七降五和弦的第一选择。但从1960年代起，越来越多的人在半减七和弦上演奏旋律小调的第六个调式。许多乐手两个调式都用。比如，在小调III–VI–II–V进行（比如Eø–A7$^{♭9}$–Dø– G7alt）上，Freddie Hubbard喜欢在Eø和弦上演奏洛克里亚调式，而在Dø和弦上演奏半减七调式。

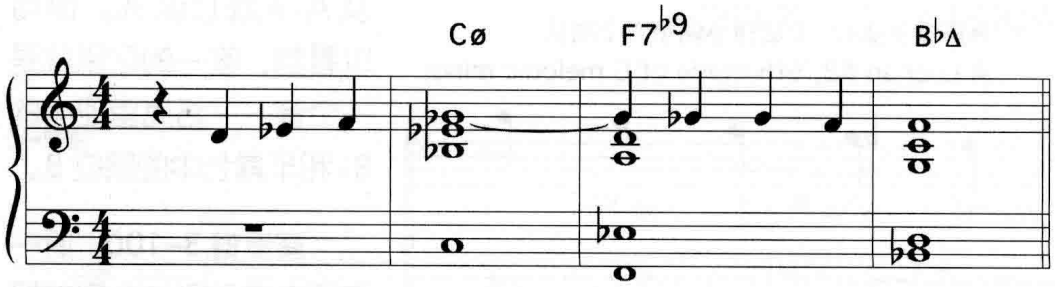
3-101



演奏**谱 3–101**，这是 Dizzy Gillespie 的 "Woody'n You" 一曲头两个小节。Gø 和弦来自于 B♭ 旋律小调的第六个调式。演奏**谱 3–102**，选自 Victor Young 的 "Stella By Starlight" 一曲，Cø 和弦来自于 E♭ 旋律小调的第六个调式。

在做即兴时，你在小七降五和弦上演奏旋律小调音阶的第六个调式，半减七调式。

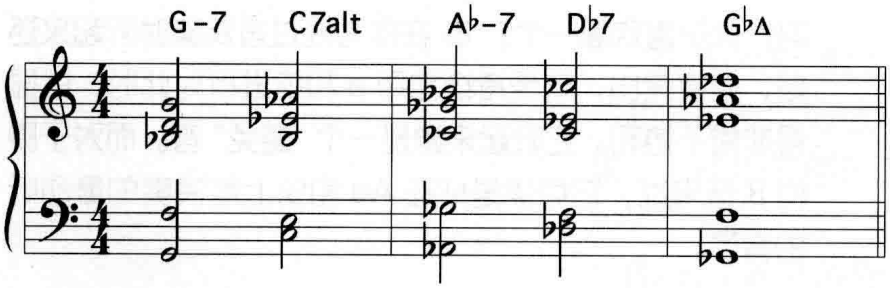
3-102



变化属七和弦

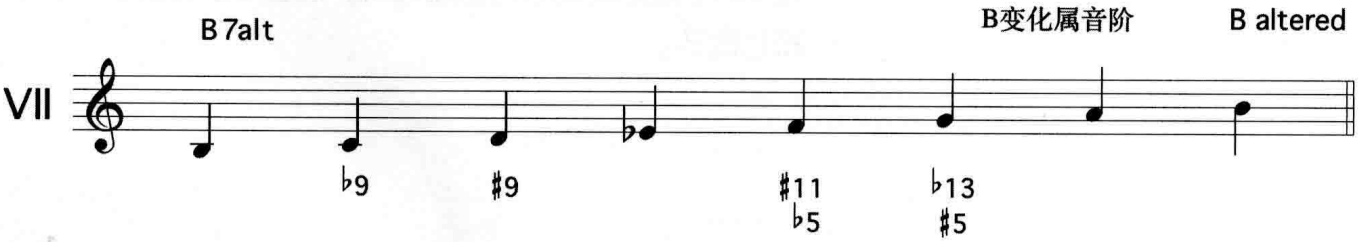
演奏**谱 3–103**，听一下变化属和弦的音响效果。这三个小节选自 John Coltrane 的 "Moment's Notice"[63]。C7alt 和弦来自于 D♭ 旋律小调的第七级和弦。

3-103



现在我们来研究一下旋律小调音阶和声表中的第七个调式，此处由**谱 3–104**[64] 给出。由于这个调式从 B 开始到高八度的 B，所以它属于某种类型的 B 和弦。它看上去包含一个小三度（D 音），但请注意 D 音之后的音（E♭），它是根音 B 上面的大三度。E♭ 和 D♯ 是等音，是 B 上面的大三度。一个和弦通常情况下不会既有一个小三度又有一个大三度。这里真正的三度应该是 E♭，大三度。此处的 D 完全是另一音，我们马上会讨论。

3-104

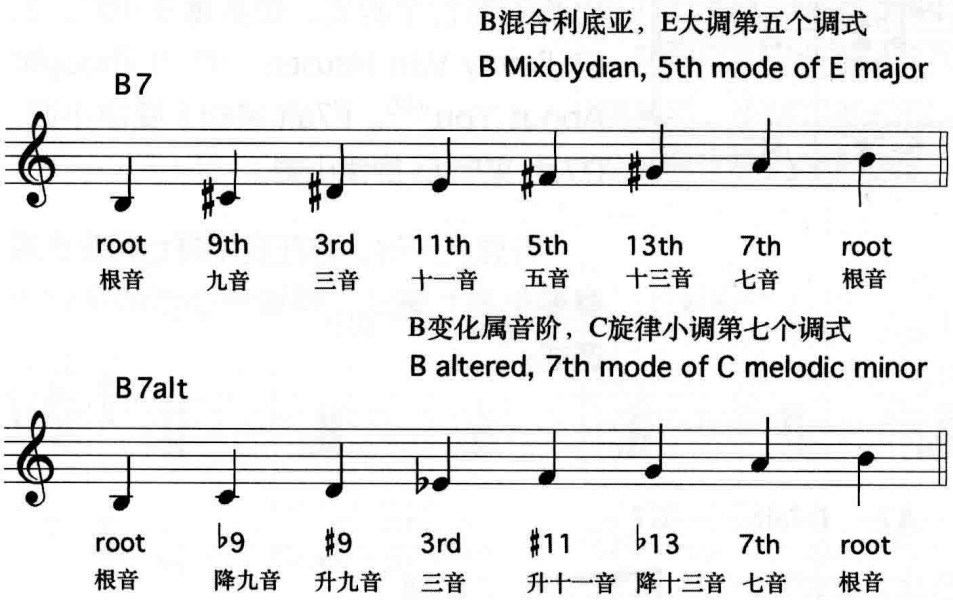


[63] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

[64] 变化属调式有时也称为超级洛克里亚（Super Locrian）。

除大三度外，此和弦还包含一个小七度（A 音），所以它是某种类型的 B7 和弦。看到 B7 和弦时，你通常会想到用 B 混合利底亚调式，也就是 E 大调的第五个调式。而 E 大调的调号有四个升号，所以此处的这个调式显然不是来自于 E 大调。

3-105



现在看一下**谱 3–105**，谱例中将源于 E 大调的 B 混合利底亚调式和 C 旋律小调的第七个调式进行了比较。在每个音的下面标出的是这个音在 B7 和弦中的位置。B 混合利底亚调式包含一个自然九音，而 B 变化属七调式则既有降九音又有升九音（看起来像小三度的那个音）。B 混合利底亚包含自然十一音，而 B 变化属七调式包含升十一音。B 混合利底亚包含十三音，而变化属七调式包含降十三音。B 混合利底亚包含五音，而 B 变化属七调式则没有五音。所以这个和弦包括所有变化音的记号应该是：

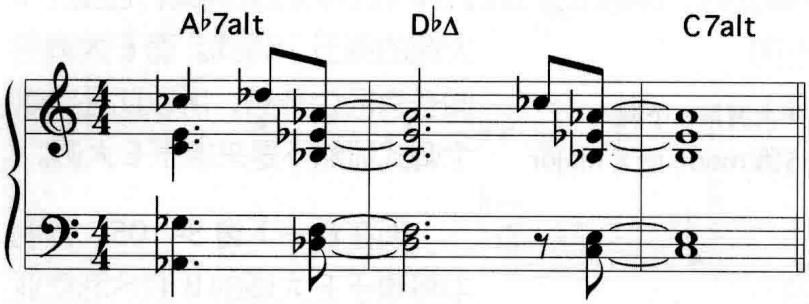
♭13
♯11
♯9
B7♭9

你能想象在演奏一首速度很快的曲子时不得不看到这样的记号会怎样吗？所以，我们要简化它，比较通用的记号是 B7alt。“Alt” 是 “altered”（变化）的意思，也是这个调式的名字。

这个和弦被称为“变化”和弦，因为作为一个 B7 和弦，它能被变化的地方都已经作了变化：九音既被降低也被升高，十一音被升高了（十一音不能降低，不然就成了大三度），十三音被降低了（十三音不能被升高，不然就成了小七度）。如果你把根音 B、三音 E♭、七音 A 也做变化，那这个和弦就不是 B7 和弦了。所以在 B7 这个和弦的基础上，所有能变化的地方都变化了。

有的乐手用 ♭5 和 ♯5 来代替 ♯11 和 ♭13。有的乐手称此调式为半减半全音阶（diminished whole-tone scale），因为它前半部分像减音阶，而后半部分像全音音阶。在本章的随后部分我们会讨论减音阶和全音音阶。

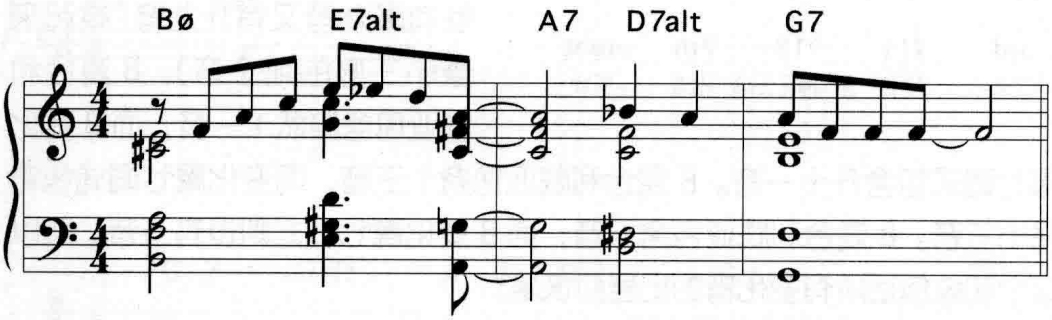
3-106



演奏**谱 3–106**，选自 Benny Golson 的 "Stablemates"。A♭7alt 和弦来自 A 旋律小调的第七个调式，而 C7alt 来自 D♭ 旋律小调的第七个调式。演奏**谱 3–107**，选自 Jimmy Van Heusen 的 "I Thought About You"[65]。E7alt 来自 F 旋律小调，D7alt 来自 E♭ 旋律小调。

在做即兴时，你在变化属七和弦上演奏变化属七调式，即旋律小调的第七个调式。

3-107



旋律小调各和弦可相互替换

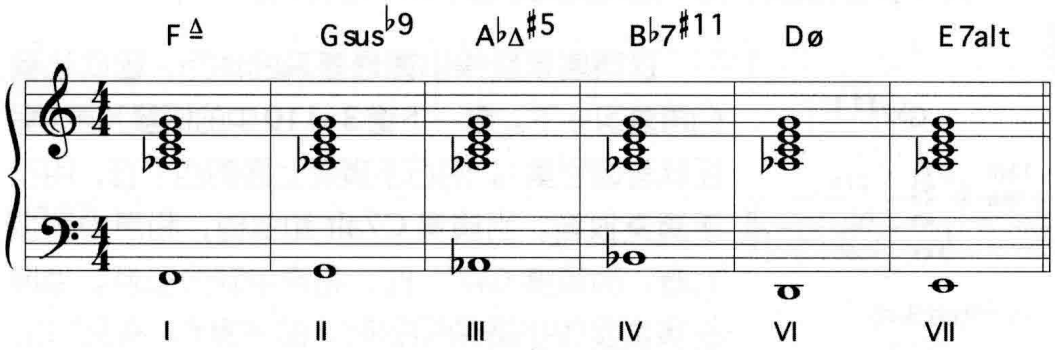
我们已讨论过的旋律小调和声中所有七个和弦都共用一条旋律小调音阶。这与大调音阶和弦类似，比如在 C 大调中，CΔ、D-7、Esus♭9、FΔ♯4、G7、Bø 等和弦都共用一条大调音阶。

然而，大调和旋律小调的和声之间有一点明显不同。通常来讲，旋律小调和声的和弦中没有“避免”音这一概念。没有“避免”音就意味着一个旋律小调中的所有内容都是可以相互替换的。C-Δ 和弦上演奏一个乐句、一个模式、一个乐段、一个和弦配置、一个动机，以上这些在 Dsus♭9、E♭Δ♯5、F7♯11、Aø、B7alt 等和弦中也都是适用的。

[65] Miles Davis, ***Someday My Prince Will Come,*** Columbia, 1961.

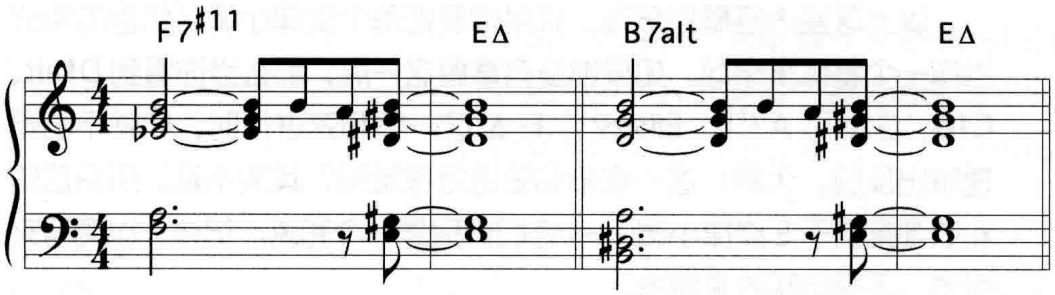
谱 3–108 第 1 小节给出的是一个普通的 F-Δ 和弦左手钢琴和声。用右手演奏和声，同时用左手演奏根音 F。继续演奏后面的小节，你会发现 F-Δ 的和声在 Gsus♭9、A♭Δ♯5、B♭7♯11、Dø、E7alt 等和弦上听起来也很好。这些和弦的唯一区别只在于根音。除非你是贝司手，或是演奏原位和弦的钢琴手，不然这些和弦之间是没有区别的。**谱 3–108** 中所有的根音都来自 F 旋律小调。

3-108



对于乐句和旋律段落来说也是一样。你在 F-Δ 和弦上演奏的一切都可以用在 F 旋律小调的其他和弦上。

3-109

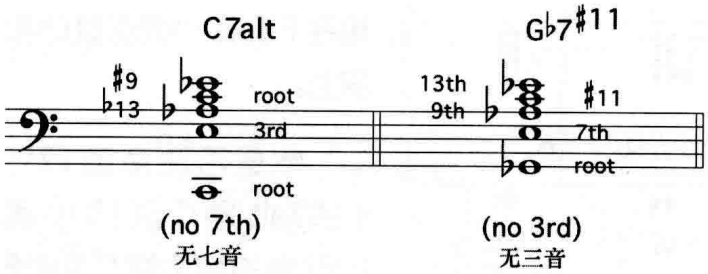


你是否注意到 F7♯11 和 B7alt 是 C 旋律小调中仅有的两个属七和弦？请注意两个和弦的根音（F 和 B）之间是三全音（tritone）的关系。旋律小调和声的两个属七和弦之间是三全音关系。由于没有“避免”音，所以 F7♯11 和 B7alt 本质上来说是一个和弦，并且都倾向于解决到同一个和弦，请见**谱 3–109**。F7♯11 和 B7alt 都能平顺地解决到 EΔ。在第十三章“基础和声重编”中我们会更多地解释这一点。

大调中的和弦并不具有这种相互替换的性质。举例来说，D-7 和 CΔ 和弦都来自于 C 大调，但为 D-7 和弦所作的和弦配置就不适用于 CΔ 和弦，因为 D-7 包含一个 F 音，而这个音是 CΔ 和弦的“避免”音。同样，G7 和弦的和弦配置也不适用于 CΔ 和弦，因为 G7 也包含一个 F 音，它是 CΔ 和弦的“避免”音。

如果你受过一些传统理论的训练，那么相互替换这一概念会让你对和声这一问题进行更多思考。在传统理论中，属七和弦的三音和七音被认为是最重要的。当你演奏旋律小调和声中的属和弦时，三音和七音变得不再那么重要。再看一下**谱 3–108**。B♭7♯11 的和弦配置中没有三音（D 音）。E7alt 的和弦配置中没有七音（D 音）。钢琴手和吉他手经常演奏这样的和弦配置，我从没听过任何人有什么抱怨。为什么这样演奏没问题呢？还是这句话，旋律小调和声中并没有“避免”音，随之而来，旋律小调的可替换性意味着你更多的是在整个旋律小调的“调”内进行演奏，而不是演奏其中每个单一的和弦。

3-110



这可能是旋律小调最复杂的地方，因此让我们再复习一下。看一下**谱 3–110** 中的钢琴和声（写在低音谱号里）。用右手演奏上面的四个音，用左手演奏根音。当演奏 C7alt 和弦时，和声中缺少七音，而演奏 G♭7♯11 时，和声中缺少三音。当你在演奏旋律小调的和弦时，由于没有“避免”音，所以你实际上是在演奏整个调，而并不只是和弦。以调号来思考，不要用和弦来思考。

以上这些内容概括来说，就是你要把每个旋律小调所包含的和弦当作一个整体来学习。如果你没有掌握这一点，那么当你看到 D♯alt、C♯ø、GΔ♯5、A7♯11、F#sus♭9、E-Δ 这一串和弦进行时，你就不能迅速做出反应。天啊！这一连串和弦进行很难吗？其实不难。所有这些和弦都来自于 E 旋律小调 ——它们都只是一个和弦。记住，以调号来思考，不要用和弦来思考。

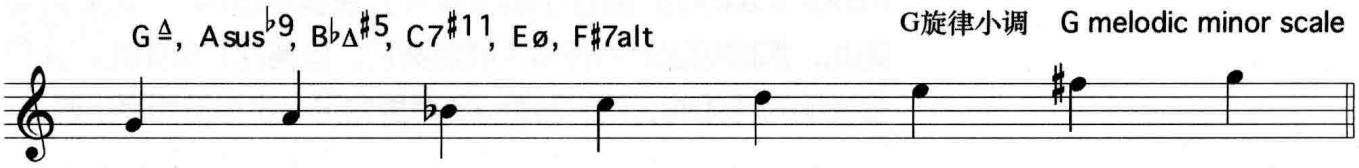
钢琴是有颜色区分的乐器

与其他乐器不同，钢琴是有颜色区分的。钢琴上的音不是黑的就是白的，这有助于学习旋律小调和声。举例来说，对于钢琴手，调号的意思是“只演奏白键，除了……”[66]F 大调的调号是一个降号，B♭。也就是说，演奏 F 大调时，只演奏白键，但要用 B♭ 来代替原位 B。

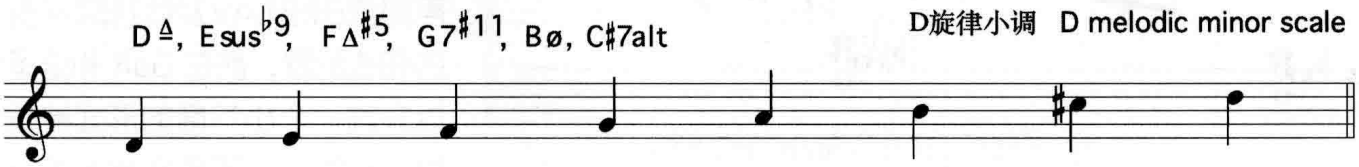
[66] 当然也有例外，G♭调就有一个 C♭，它是白键，F♯ 调有一个 E♯，也是一个白键。

F♯alt、B♭Δ♯5、Eø 这几个和弦听起来可能互不关联，但其实是有关系的。它们都来自于 G 旋律小调（**谱 3–111**），这个调的调号是一个降号（B♭）和一个升号（F♯）。这个调号很奇怪不是吗？可能是挺奇怪，但这种奇怪却使 G 旋律小调所有的和弦都易于记忆：只演奏白键，除了 B♭ 和 F♯。另举一例，对于 D 旋律小调，只演奏白键，除了 C♯（**谱 3–112**）。再重复一次，以调号来思考，不要用和弦来思考。

3-111

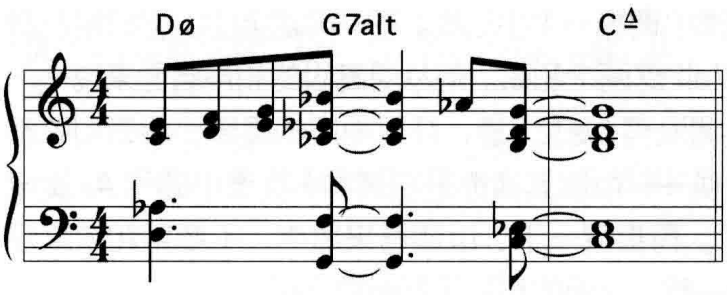


3-112



爵士乐手并不把旋律小调的调号写出来，但在做即兴时会想到它。那有没有人把旋律小调的调号写出来呢？有的，贝拉 · 巴托克在他的钢琴作品《小宇宙》第四十一号中就这么做。[67]

3-113



小调 II–V–I 以及 II–V 进行

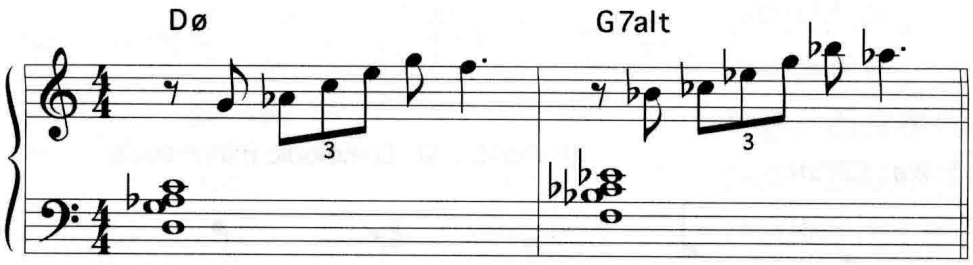
演奏**图 3–113**，这是我们讲解旋律小调之初给的一个图例。这一和弦进行叫作小调 II–V–I。与大调中的 II–V–I（对于 C 大调是 D-7–G7–CΔ）不同，小调 II–V–I 通常由一个半减七和弦、一个 alt 和弦以及一个小大七和弦构成（Dø–G7alt–C-Δ）。此外，大调 II–V–I 中三个和弦都来自一个调（D-7，G7 和 CΔ 都来自 C 大调），而小调 II–V–I 中三个和弦来自三个不同的旋律小调。

[67] Béla Bártok, *Mikrokosmos, Vol. II,* Boosey and Hawkes, 1940.

在 Dø 和弦上演奏的音来自于 F 旋律小调，G7alt 和弦上演奏的音来自 A♭ 旋律小调，而 C-Δ 和弦上演奏的音来自 C 旋律小调。这与三个和弦都在同一调上的大调 II–V–I 截然不同。

如果有一个音阶能把小调 II–V–I 上的 Dø–G7alt–C-Δ 都包括进去，那不是很好吗？这可能是很好，但找不到这样的一条音阶。在一些理论书籍里经常称和声小调音阶（harmonic minor scale）为“能在小调 II–V–I 上演奏的音阶”。如果确实如此，那你可以听到许多大师演奏它，但情况并非如此。我们会说明为何如此，同时在第 23 章里会进一步讨论和声小调。

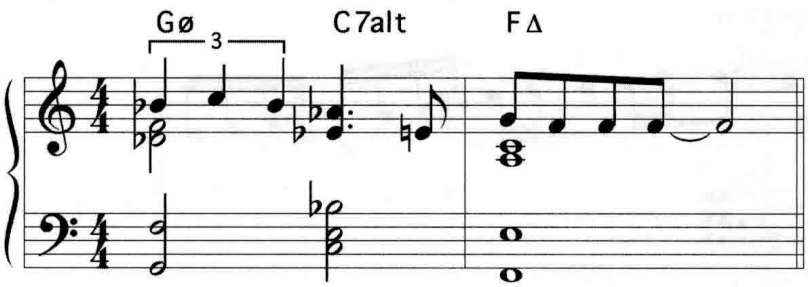
3-114



演奏**谱 3–114**，这是一个小调 II–V 进行，仔细听一下，你会发现在 Dø 和弦高音谱号声部里的乐句以及低音谱号里的和弦配置，都在 Galt 和弦里以升高一个小三度的形式被重复了一次。在不同音高上重复一个旋律音型被称为模进（sequence）。在不同音高上重复一个和弦称为平行进行（parallelism）。模进与平行创造了音乐的结构，而有结构的演奏说明你知道自己在干什么。在一个小调 II–V 进行中，半减和弦上演奏的任何内容都可以升高一个小三度在 alt 和弦上演奏。这样做是可行的，因为这两个和弦来自差一个小三度的两个旋律小调。

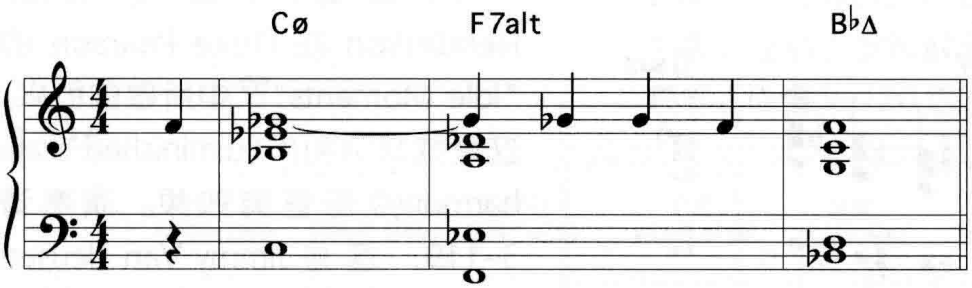
Dø 来自 F 旋律小调，G7alt 来自 A♭ 旋律小调。A♭ 旋律小调比 F 旋律小调高一个小三度。在一个层面上，你只是在演奏 Dø 和 G7alt 这两个和弦。但从更高级的和声层面来说——由于旋律小调没有“避免”音，并且相应的旋律小调的和弦都可以相互替换——所以其实你是在演奏 F 旋律小调和 A♭ 旋律小调的“调”。再提醒一下，以调号来思考，不要用和弦来思考。顺便说一句，这里的和弦配置都很不错。

3-115



小调 II–V 并不一定要解决到小和弦。它也能十分优美地解决到大七和弦。Bob Haggart 的 "What's New" 包含一个 Gø–C7alt–F∆ 的和弦进行（**谱 3–115**），而 Victor Young 的 "Stella By Starlight" 最后一个 II–V–I 进行经常被演奏成 Cø–F7alt–B♭∆（**谱 3–116**）。

3-116



旋律小调音阶的“特征”音

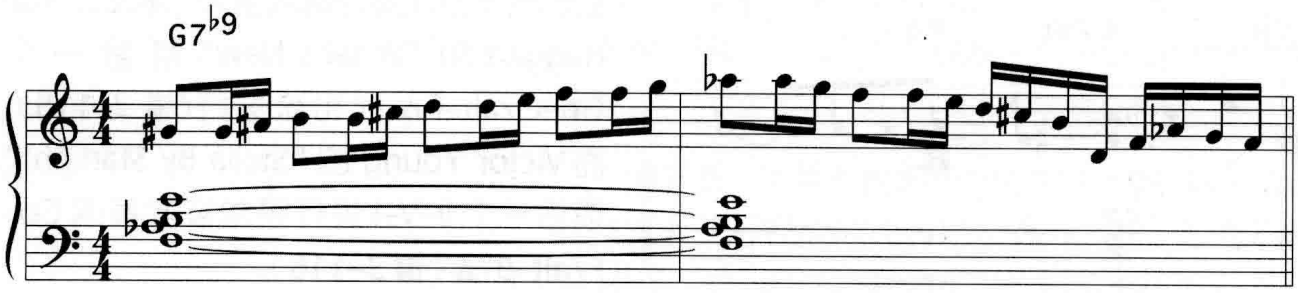
任何一个旋律小调的三音、五音、七音和九音放在一起演奏时，都不会在其他任何旋律小调、大调、减音阶或全音音阶中出现。它们是专属于这一旋律小调音阶的特征音。同样，一个旋律小调的根音、三音、五音和七音也是如此。这两种组合请见**谱 3-117**。演奏这两组四个音的组合中任何一组，都能立即确立特定的一条旋律小调的“调性”。

3-117

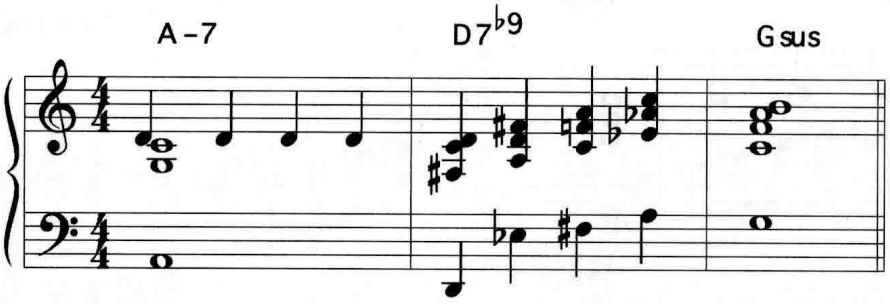
我们讲完了四种音阶中的两种。现在我们继续来看一条十分奇怪的音阶——它比别的音阶多一个音，并且它是人工音阶，但它却是比波普时代后在爵士乐中使用最多的音阶之一——减音阶[68]。

[68] 减音阶是人工音阶，因为它不像大调音阶那样是基于泛音列产生的，同时减音阶也不像旋律小调那样有民族音乐的渊源，旋律小调来自于东欧。

3-118



3-119



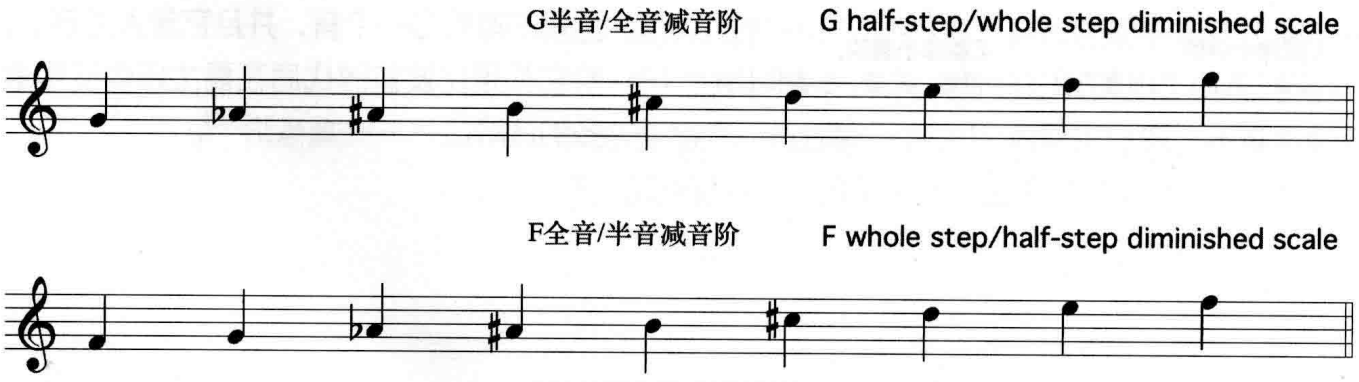
减音阶和声

演奏**谱 3–118**，选自 Joe Henderson 在 Duke Pearson 的 "Idle Moments"[69] 中所做的即兴。这是减音阶和声（diminished scale harmony）的音响效果。演奏**谱 3–119**，这是 Jimmy Van Heusen 的 "Here's That Rainy Day" 第 5 至第 7 小节。D7♭9 和弦这一小节中的二、三、四拍都属于减音阶和声。

什么是减音阶？

减音阶有两种形式：一种是半音和全音交替出现，一种是全音和半音交替出现。**谱 3–120** 给出了这两条减音阶。第一条音阶中半音和全音交替出现，第二条音阶中全音和半音交替出现。请注意，两条音阶包含的音一模一样。每一条半音 / 全音的音阶都与一条全音 / 半音的音阶相同，只是它们在不同的音高上开始。

3-120



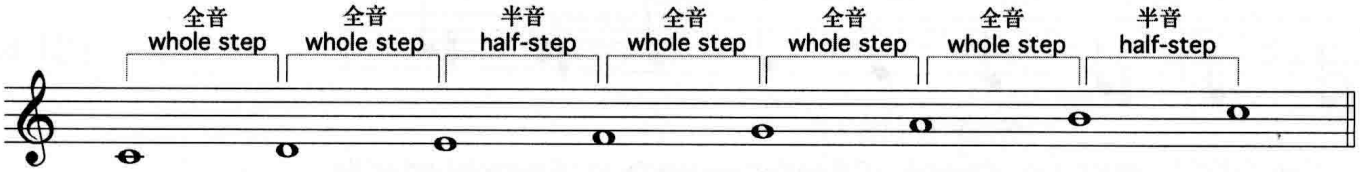
[69] Grant Green, *Idle Moments,* Blue Note, 1963.

减音阶有两个独特之处：

- 同有七个音的大调音阶以及旋律小调音阶不同，减音阶是八声音阶。
- 与大调音阶及旋律小调音阶不同，减音阶是对称的。也就是说，它的音程模式是有规律的——在此而言就是，半音和全音交替出现，或全音和半音交替出现。

与此相反，大调音阶和旋律小调音阶是不对称的。比如，大调音阶的各音关系就是："全音、全音、半音、全音、全音、全音、半音"（**谱 3–121**），这是不对称的模式。而**谱 3–120** 给出的两条减音阶是对称的。

3-121



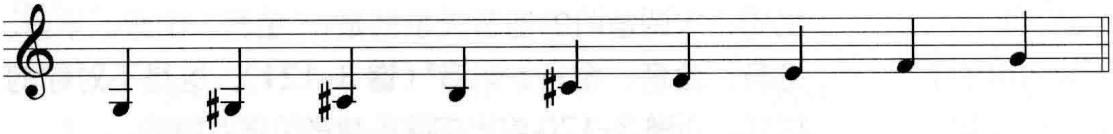
只要音阶是不对称的，那这一音阶就有十二条，比如十二条大调和十二条旋律小调。而只要一条音阶是对称的，那它的数量总是少于十二条。比如，半音音阶就是一条对称音阶，全部由半音组成。半音音阶有几条呢？只有一条。在任何一个音上开始的半音音阶都与在其他任何一个音上开始的半音音阶拥有正正好好同样多的音。因为减音阶也是对称的，所以它的数量也少于十二条。那么有几条呢？

我们来数一数。拿起你的乐器，演奏**谱 3–120** 中的第一条减音阶，从 G 音开始，交替演奏半音和全音。上行演奏一个八度再下行演奏一个八度。然后再上行和下行演奏两个八度，再多演奏几遍直至你记住这条音阶。现在，再从 A♯ 开始演奏音阶，交替演奏半音和全音。

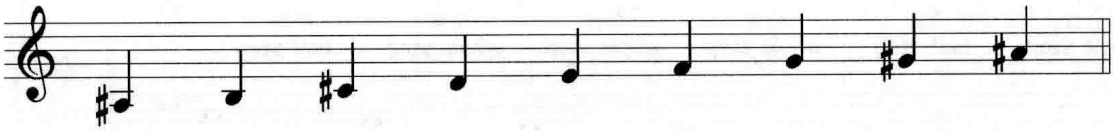
这条音阶和 G 减音阶的音一样。再从 C♯ 开始——同样的，音也一样。再从 E 开始——同样的，音也一样。G、A♯、C♯ 以及 E“半音 / 全音”减音阶都是一模一样的，它们只是从不同的音开始（**谱 3–122**）。请注意这些音阶的四个起始音——G、A♯、C♯ 和 E——都相隔小三度。这是减音阶和声中最重要的一点。任何内容相隔小三度上重复都一模一样。

3-122

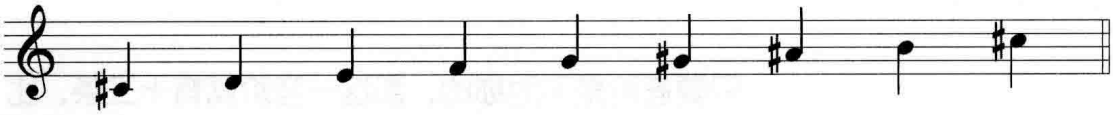
G半音/全音减音阶　G half-step/whole step diminished scale



A#半音/全音减音阶　A ♯ half-step/whole step diminished scale



C#半音/全音减音阶　C ♯ half-step/whole step diminished scale



E半音/全音减音阶　E half-step/whole step diminished scale

由于 G、A♯、C♯、E 减音阶都是一样的，所以 A♭、B、D、F 减音阶也应该都是一样的，因为它们也都相隔小三度。对于 A、C、E♭、F♯ 减音阶来说也是一样。换句话说，其实只有三条减音阶：

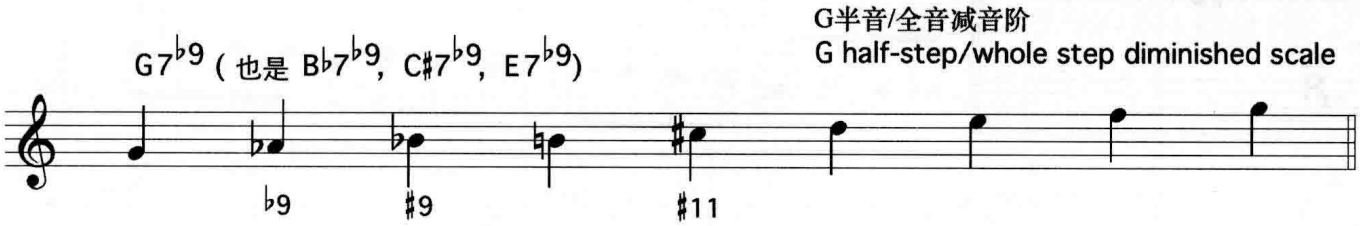
- 从 G、A♯、C♯、E 这几个音开始。
- 从 A♭、B、D、F 这几个音开始。
- 从 A、C、E♭、F♯ 这几个音开始 。

可能一开始你会有些头晕，因为你在同一时间要考虑好几个调性或“调”。但当你掌握要领以后，你会发现减音阶甚至比大调音阶都更容易演奏，因为它只有三个“调”。

半音 / 全音减音阶以及 V7$^{\flat 9}$ 和弦

谱 3–120 中的第一条音阶在**谱 3–123** 中又再次给出。这条音阶从 G 音开始到高八度的 G，应该是某种类型的 G 和弦。它的三音和七音是怎样的？尽管 B♭ 是 G 上方的小三度，但下一个 B 音却是 G 上方的大三度。你在旋律小调的变化属七调式中已经学过，当一个音阶看起来又有小三度又有大三度时，这时的“小三度”其实是一个升九音。由于真正的三度音是 B，它是 G 上方的大三度，而 F 是 G 的小七度，所以这条音阶是来自于某种类型的 G7 和弦。变化音是哪些？A♭ 是降九音，B♭ 是升九音，C♯ 是升十一音。这个和弦完整的和弦记号应该是 G7$^{\flat 9,\sharp 9,\sharp 11}$。所以我们同样需要简写。大多数爵士乐手把这个和弦写为 G7$^{\flat 9}$，尽管有时也写为 G7$^{\sharp 9}$。

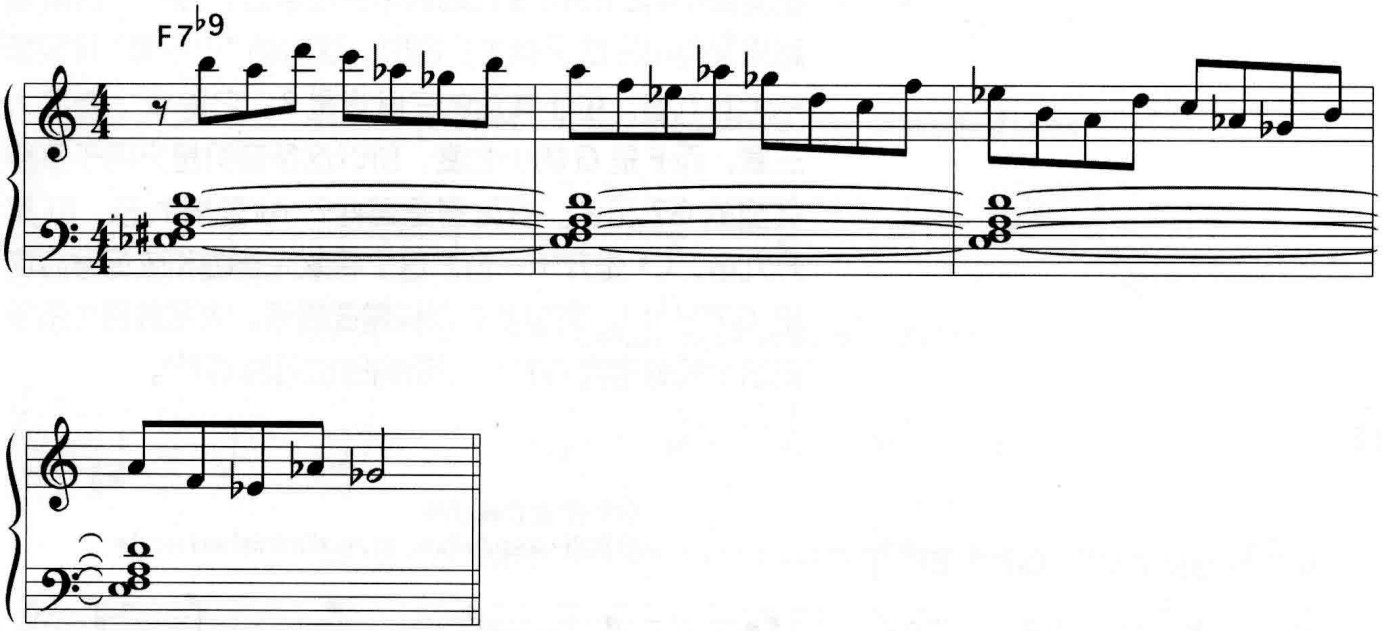
3-123



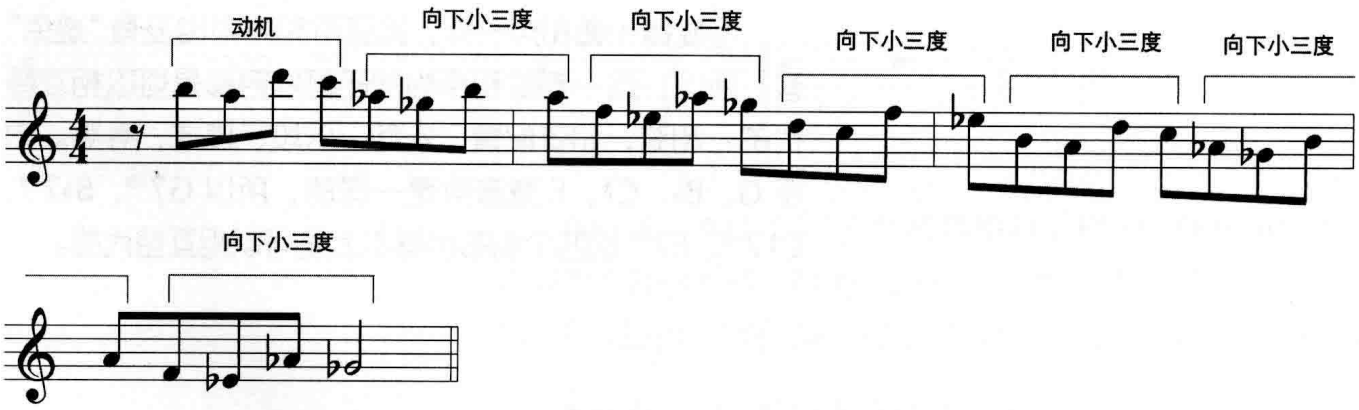
与旋律小调和声一样，减音阶和声中也没有“避免”音。所以，这一音阶和声内的任何内容都是可以相互替代的：和弦，和弦配置，乐句、乐段、模式，等等。由于 G、B♭、C♯，E 减音阶是一样的，所以 G7$^{\flat 9}$、B♭7$^{\flat 9}$、C♯7$^{\flat 9}$、E7$^{\flat 9}$ 这四个和弦也基本上是可以相互替代的。

演奏**谱 3–124**，听一下四个音构成的动机是如何在低小三度的音高上重复的[70]。看一下**谱 3–125** 中对于这段动机的分析。请记住，在减音阶和声中，任何内容都可以隔小三度进行重复。

3-124

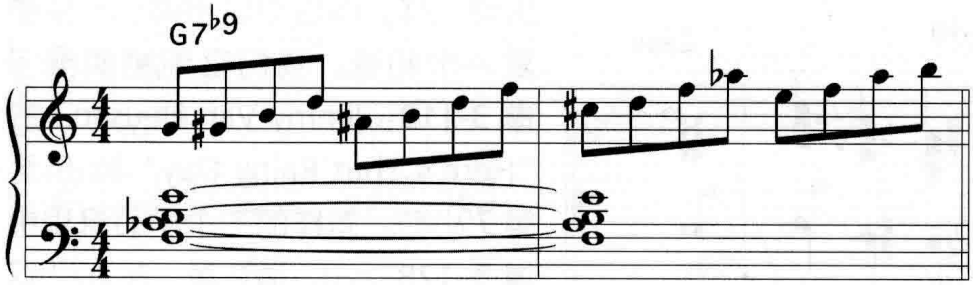


3-125

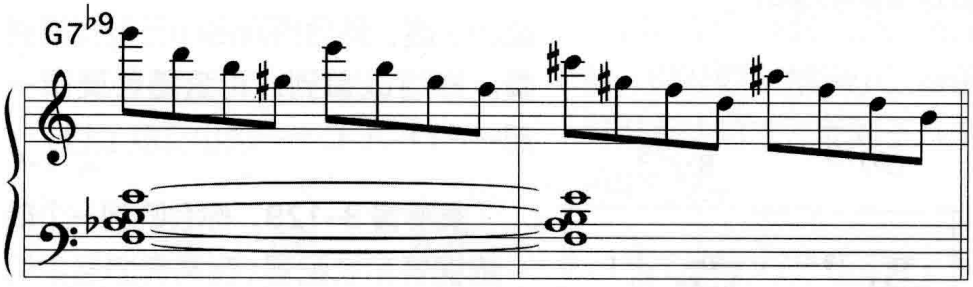


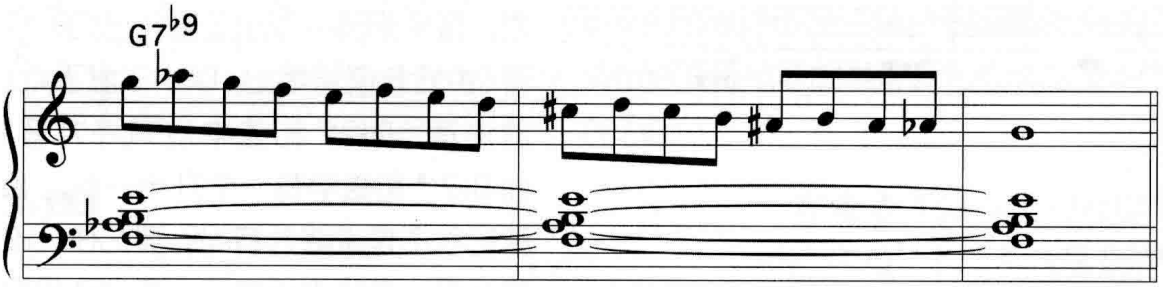
[70] 左手的钢琴和弦配置是无根音和弦配置，所以在底部没有 F 音。

3-126



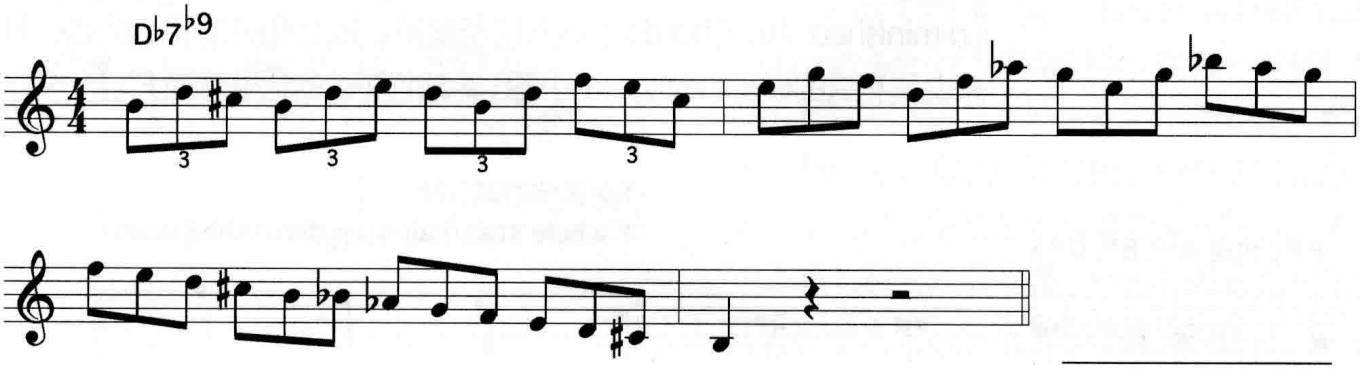
谱 3–126 又给出了三条减音阶乐句。每个乐句都包含一个四个音组成的动机，它们被升高或降低小三度演奏。





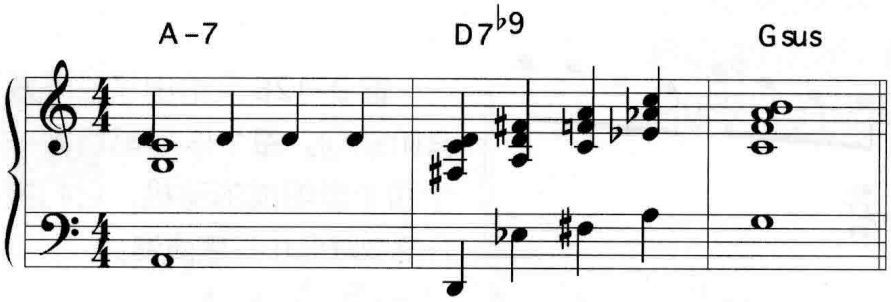
减音阶的乐句有无数。由于对称的特性使乐句显得“完美”，所以它们有时听上去有些机械化。音乐和人生一样，需要有起伏才显得有趣。演奏**谱 3–127**，听一下 Herbie Hancock 的 "Oliloqui Valley"[71] 中的减音阶旋律。请注意在 Herbie 下行旋律之前，在第 1 和第 2 小节中，他对音程做了细微的变化。

3-127



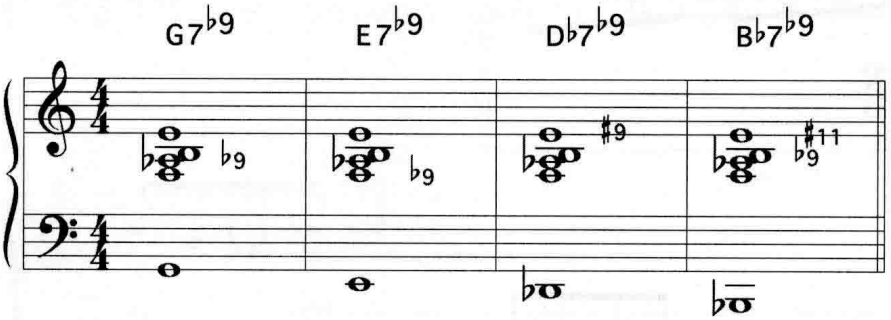
[71] Herbie Hancock, ***Empyrean Isles,*** Blue Note, 1964.

3-128



和弦以小三度向上移动

3-129



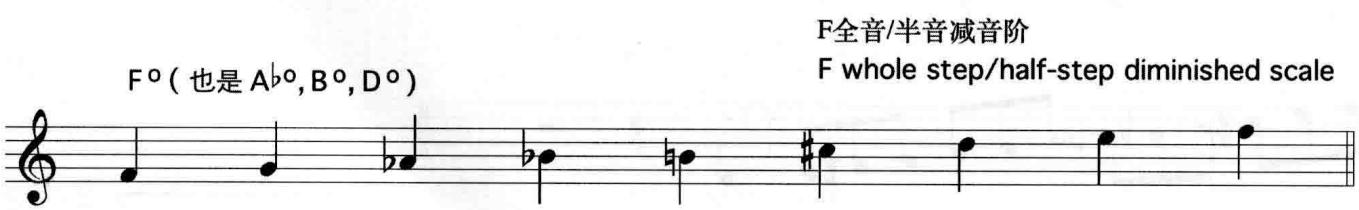
就像你能相隔小三度重复一个乐句一样，你也可以相隔小三度重复一个和弦。我们之前刚演奏了**谱 3-119**，Jimmy Van Heusen 的"Here's That Rainy Day"第 5 至第 7 小节。同样的三个小节这里由**谱 3–128** 给出，请注意，在 D7♭9 这一小节中的第二拍上的和弦配置被升高小三度，然后再升高小三度重复演奏。你可以看到，和弦随着旋律一起——F♯–A–C——以小三度上行。

演奏**谱 3–129**，你会听到一个单一的钢琴和弦配置（在高音谱号中给出），但听起来像四个不同的 V7♭9 和弦，每个相隔一个小三度，它们的根音（由低音谱号给出）以小三度下行。请注意，D♭7♭9 和弦中没有降九音，而 B♭7♭9 和弦中有一个升十一音。和弦记号不是说降九音吗？请记住，♭9 只是这一音阶中所有三个变化音的简写——♭9、♯9、♯11。以上单一的和弦配置适用于四条不同的 V7♭9 和弦，为什么呢？因为在减音阶和声中没有"避免"音。

全音 / 半音减音阶以及减七和弦

谱 3–130 给出了全音 / 半音减音阶。你可以在减七和弦（diminished 7th Chord）上演奏这条音阶。减七和弦的和弦记号一般来说是和弦的根音后面加一个小圈。F 减七和弦的记号就是 F°。[72]

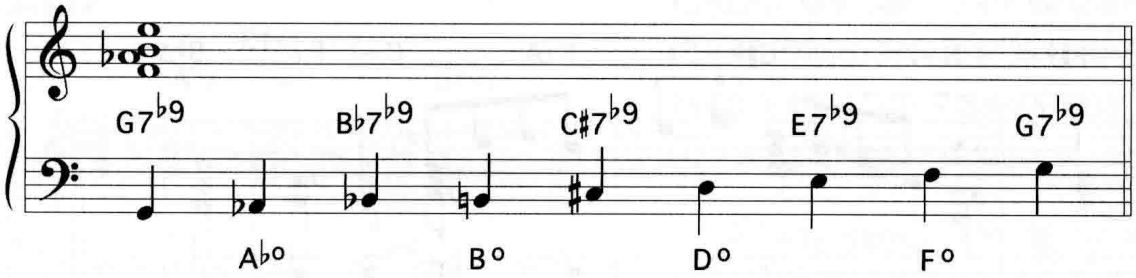
3-130



F全音/半音减音阶
F whole step/half-step diminished scale

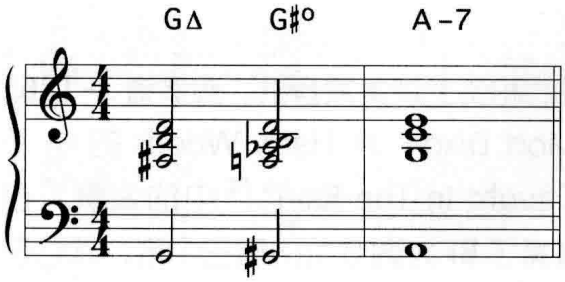
[72] 有时也写作 F° 7。

3-131



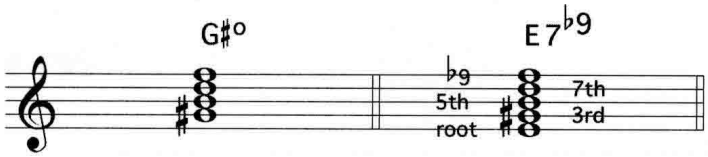
同样，由于减音阶中没有“避免”音，而且所有内容相隔一个小三度重复都一样，所以F°和A♭°、B°、D°都是可以互换的。**谱1–131**对同一事物从另一角度做了解释：一条减音阶包含它所有八个音所属的八个和弦——四个相隔小三度的V7♭9和弦，以及四个相隔小三度的减七和弦。八个和弦的根音在低音谱号中给出，而对于八个和弦都适用的和弦配置在高音谱号中给出。

3-132



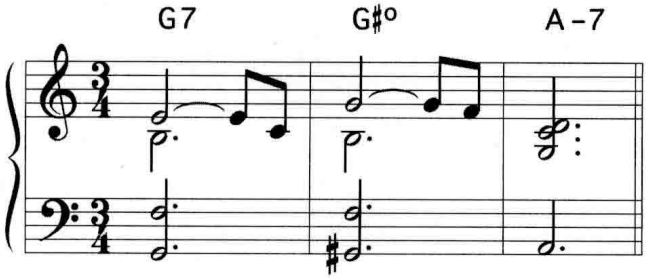
在演奏V7♭9和弦时，我们经常可以用减七和弦代替它们，以构造半音上行或下行的贝司旋律。演奏**谱3–132**，这是Duke Ellington的"Sophisticated Lady"桥段中的三个和弦。请留意和弦根音的半音变化构成的贝司旋律——GΔ、G♯°、A-7。

3-133



在**谱3–133**中，你可以看到"Sophisticated Lady"中G♯°和弦的音是D7♭9和弦的三音、五音、七音和降九音。通常来说，在任何A和弦之前的属和弦一般都是E7。G♯°和弦其实也就是缺少根音E的E7♭9和弦。G♯°和弦作为E7♭9和弦的替代和弦，在此处构造了一条半音变化的贝司旋律，从G到G♯再到A。

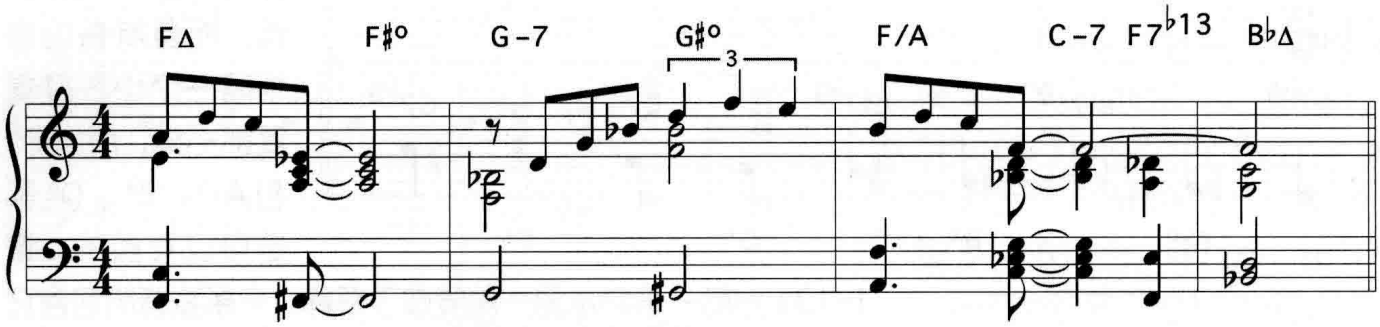
3-134



在Chick Corea的"Mirror, Mirror"[73]中也有这样的情况(**谱3–134**)。G♯°和弦就是缺少根音E的E7♭9和弦。"Sophisticated Lady"和"Mirror, Mirror"这两曲中，用减七和弦代替属七降九和弦构造出了半音变化的贝司旋律。每当你看到一首有减七和弦的曲子时，你都可以留意一下减七和弦的根音是否是贝司旋律的一部分。还可以看一下减七和弦对应的属七降九和弦是否和之后的一个和弦差五度。通常来说都是这样的。

[73] Joe Henderson, ***Mirror, Mirror,*** Verve, 1980.

3-135

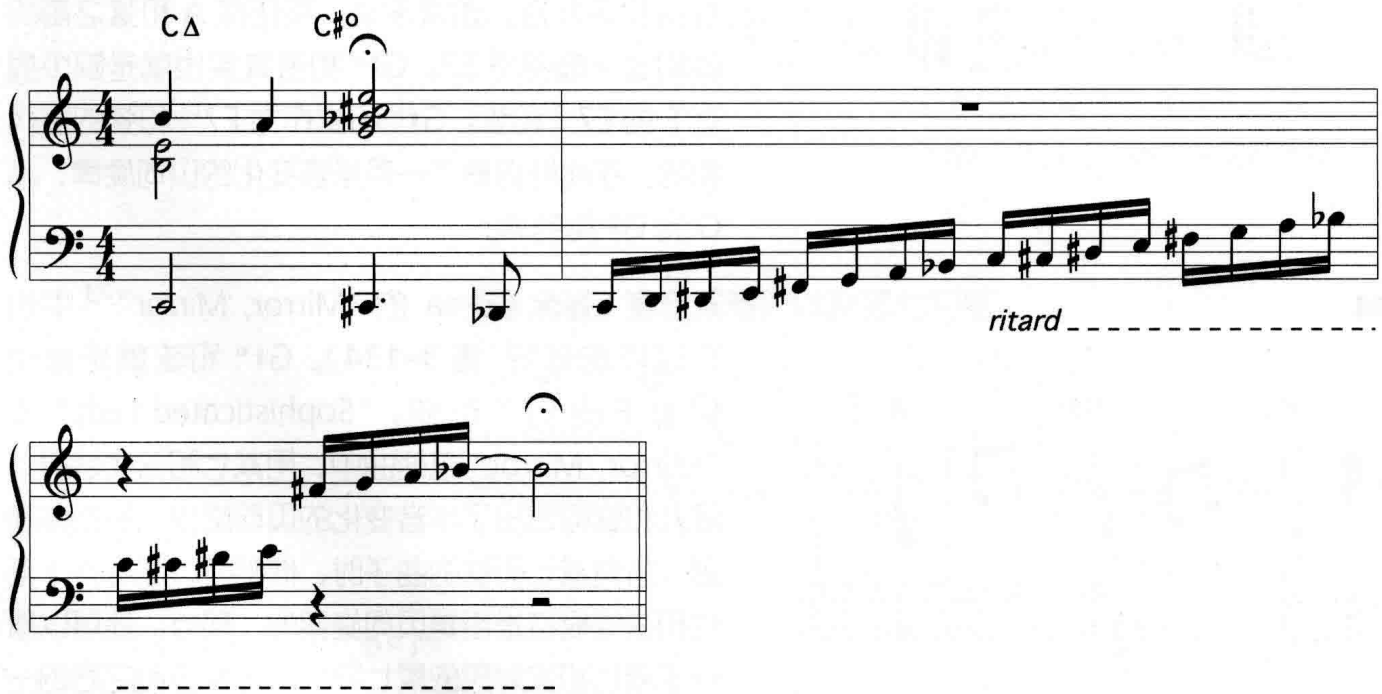


在 Ralph Rainger 的 "Easy Living" 中也是如此。**谱 3–135** 给出了此曲的前四小节。F♯° 其实就是 D7♭9 和弦，而 G♯° 其实就是 E7♭9 和弦。把 V7♭9 和弦的根音省去就构成了半音进行的贝司旋律。

早期爵士乐手只在减七和弦上演奏减音阶。演奏**谱 3–136**，听一下 Art Tatum 在 Mort Dixon 和 Harry Woods 的曲子 "Just Like A Butterfly Caught In The Rain"[74] 中的演奏。在 C♯° 和弦之后，Tatum 演奏了 B♭ 大调音阶的前三个音，然后在 D♯ 半音 / 全音减音阶上演奏了近三个八度。

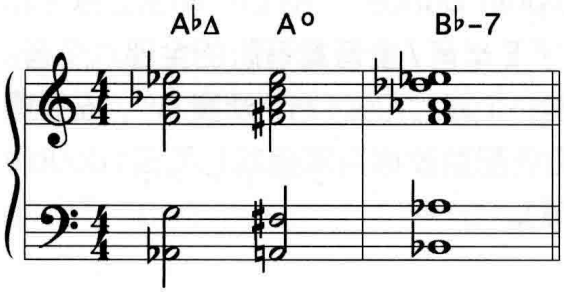
3-136

Art Tatum 的钢琴和声做了简化



[74] Art Tatum, ***Pablo Solo Masterpieces***, Pablo, 1953.
这首乐曲的名字真是美妙。

3-137

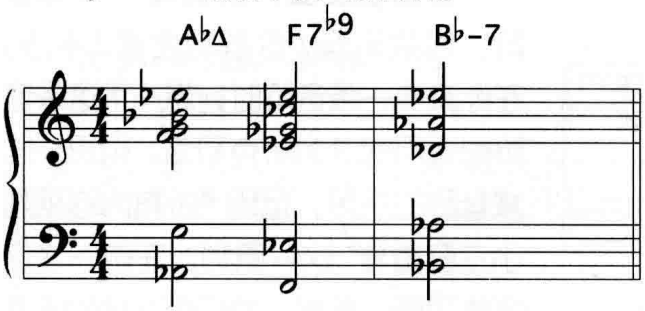


从比波普时代起，爵士乐手开始用 V7$^{\flat 9}$ 和弦代替减七和弦。GΔ–G♯° –A-7 被 GΔ–E7$^{\flat 9}$–A-7 所代替。现代乐手中很少有人还把减七和弦写入曲子中。在看到 1940 年代以及更早期的乐谱时，如今的乐手一般都用 V7$^{\flat 9}$ 和弦代替减七和弦。

Kenny Barron 弹奏的 Hoagy Carmichael 的 "Skylark"[75] 版本就是如此。**谱 3–137** 给出了此曲原曲的头两个小节以及桥段，A° 和弦起到 F7$^{\flat 9}$ 和弦的作用，使贝司旋律从 A♭Δ 半音进行到 B♭-7。**谱 3–138** 给出了 Kenny Barron 用 F7$^{\flat 9}$ 代替 A° 的效果[76]。

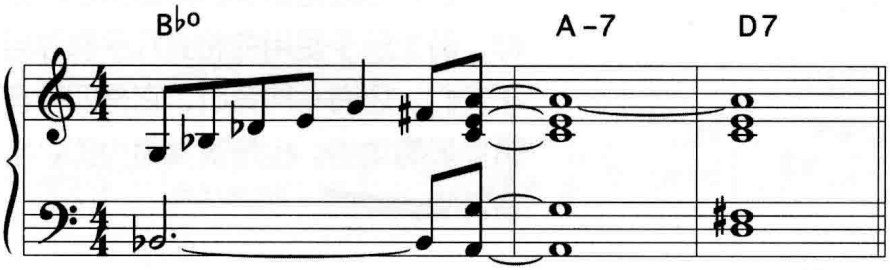
3-138

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



并非所有的减七和弦都是它后面和弦的 V 级降九和弦的替代。有时，减七和弦是它“后面的后面的”和弦的 V7$^{\flat 9}$ 替代。Antonio Carlos Jobim 的 "Wave" 第二个和弦是 B♭° 。这个 B♭° 并不是后面的 A-7 和弦的 V7$^{\flat 9}$ 的替代。但是，A-7 后面跟了一个 D7，而 A-7 和 D7 是一个 II–V 进行。B♭° 是 D7 和弦的 V 级（A7$^{\flat 9}$）的替代，而它们之间插入了一个 A-7，构成了一个 II–V 进行（**谱 3–139**）。

3-139



每次你演奏减音阶和声时，你都是同时在四个调性上演奏，它们之间都相差小三度。贝司手并不是每次都演奏和弦的根音，所以贝司手在低音声部演奏的音会影响调性。因为贝司手经常演奏三全音替代[77]，有时可能演奏根音也可能演奏经过音，所以当你认为自己在演奏 G7$^{\flat 9}$ 和弦时，根据贝司手在低音声部演奏的不同的音，最后这个和弦可能会是 B♭7$^{\flat 9}$、D♭7$^{\flat 9}$、E7$^{\flat 9}$、F° 、A♭° 、B° 或 D° 。别担心。如果是这样，你的演奏并不会显得难听，只不过是和你的预期有些不一致而已。

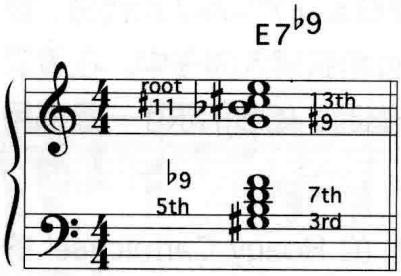
---

[75] Kenny Barron, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord Jazz, 1990.

[76] 和弦配置中的 C♭ 是和弦的升十一音。请记住，F7$^{\flat 9}$ 只是简写，它还表示了升九音和升十一音 。

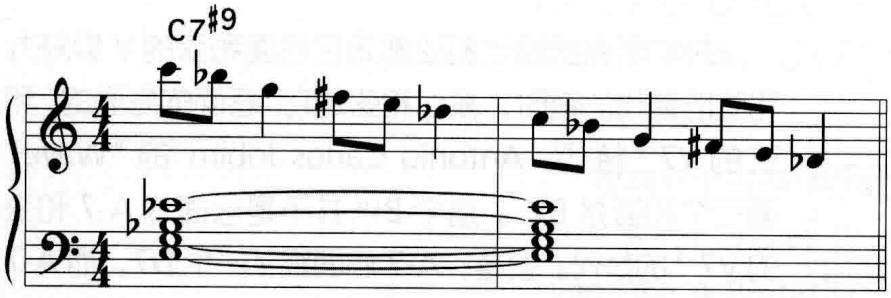
[77] 关于三全音替代（tritone substitution），我们会在第十三章中涉及。

3-140



由于减音阶中没有“避免”音，你能把所有音当作一个和弦一起演奏。演奏**谱 3–140**，这是 Herbie Hancock 在 "Dolphin Dance"[78] 的 E7♭9 和弦上做的和弦配置，他演奏了 E 半音 / 全音减音阶的全部八个音。由于两只手各演奏一个减七和弦（右手演奏 G°，左手演奏 G♯°），这一和弦配置被称为双重减七和弦（double diminished chord）。

3-141



练习提示

遵循五度圈，演奏每一条减音阶，包括半音 / 全音和全音 / 半音。在你演奏一条音阶时，想一下这条音阶能适用的其他所有和弦。构思一些减音阶的乐段，运用“所有内容相隔小三度重复”这一原则。在做一些这类练习后，再想一些乐段，试着不要相隔小三度重复。此外还可以构造一些乐段，在隔两个小三度（三全音）的情况下重复，比如**谱 3–141**。

我们已经讨论了四种音阶中的三种，爵士乐手使用的和弦几乎都源自于它们。还有一种音阶，它是四种音阶里最简单的，也是演奏最少的：全音音阶。

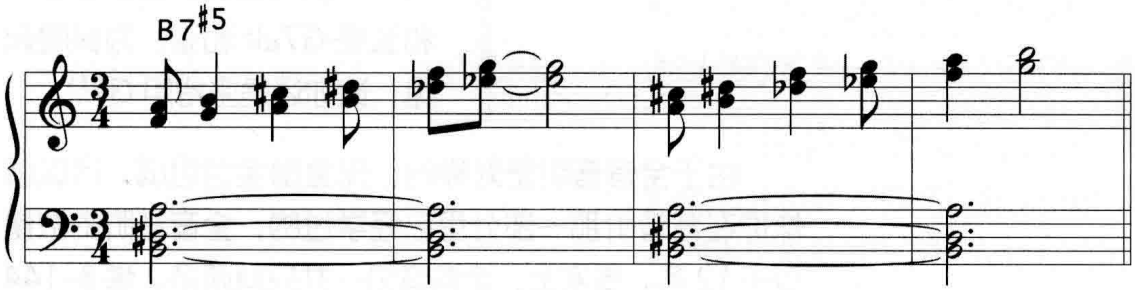
[78] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

全音音阶和声

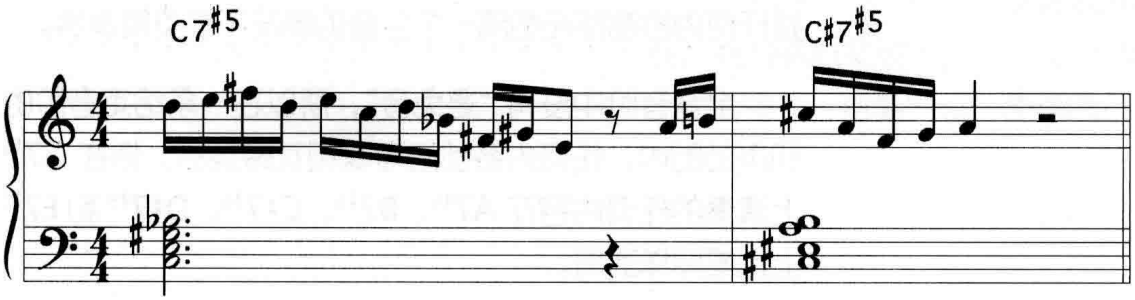
演奏**谱 3–142** 中的音乐，这是 McCoy Tyne 在 Wayne Shorter 的 "Juju"[79] 中演奏的前奏，听一下全音音阶和声（whole-tone scale harmony）的音响效果。演奏**谱 3–143**，这是 Freddie Hubbard 在 Duke Pearson 的 "Gaslight"[80] 一曲中的即兴，这是一个在全音音阶上进行即兴的例子。

3-142

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化



3-143

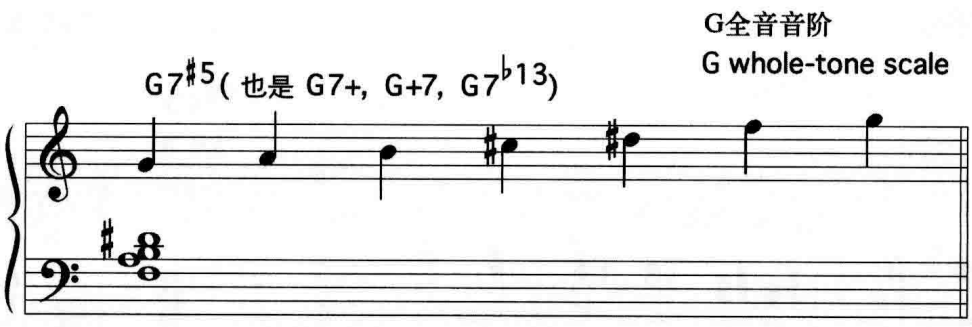


[79] Wayne Shorter, *JuJu,* Blue Note, 1964.

[80] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee,* Blue Note, 1966.

谱 3–144 给出了 G 调全音音阶，从 G 到高八度的 G[81]。请看一下此音阶的三音和七音。由于此音阶包括一个大三度和一个小七度，所以它是某种类型的 G7 和弦。变化音是 C♯（升十一音）和 D♯（升五音）。这个和弦的完整记法应该是 G7♯11,♯5。传统上，此和弦的简写记号为 G7♯5，也经常用一个加号 G7+，少数情况下也写作 G+7。G+7 会产生歧义，因为 + 表示升五度音，而升五在这个记号里没有出现，这个 + 和七音没有任何关系。由于 ♯5 和 ♭13 是等音，所以 G7♯5 有时也记为 G7♭13，但这样写有危险性，对于大部分乐手来说，♭13 也暗示着 ♭9 和 ♯9——换句话说，暗示着这个和弦是 G7alt 和弦。为保险起见，请你还是坚持用 G7♯5。

3-144

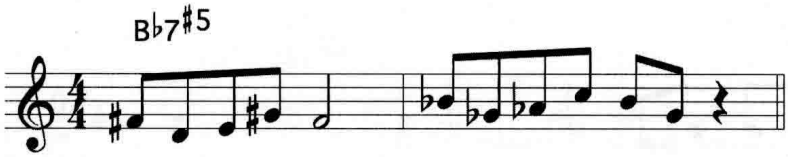


由于全音音阶是对称的，完全由全音组成，所以就像你在减音阶那一部分里已经学过的，全音音阶的数量少于 12 条。事实上，全音音阶一共只有两条。**谱 3–144** 中的 G 调全音音阶与 A、B、C♯、D♯ 和 F 调全音音阶中包含的音都是一样的。而 A♭ 全音音阶和 B♭、C、D、E 和 F♯ 调全音音阶中包含的音都是一样的。这些音彼此都相差一个全音。对于全音音阶和声来说，最重要的一点是任何内容都能在相隔一个全音的情况下被重复演奏。

全音音阶中没有“避免音”，所以在一条给定音阶的和声范围内，任何内容都是可以相互替换的。你在 G7♯5 上演奏的任何内容在 A7♯5、B7♯5、C♯7♯5、D♯7♯5 和 F7♯5 上也都同样适用。

[81] 请注意低音谱表里无根音的左手和弦配置。

3-145



当然，如果能在相隔一个全音的情况下重复，那你也可以在相隔全音的倍数的情况下重复。两个全音是大三度，三个全音是三全音，四个全音是增五度，五个全音是小七度。演奏**谱 3–145**，这是 Jackie McLean 在 Lee Morgan 的 "Our Man Higgins"[82] 一曲中所做的即兴，他将乐句在相隔两个全音的大三度上重复。John Coltrane 的 "One Down, One Up"[83]，其旋律就是在 B♭ 全音音阶上做大三度下行（**谱 3–146**）。

3-146

全音音阶和声听起来会非常乏味，所以它用得并不多。无论你怎么安排音符，在全音音阶中不会出现小二度、小三度、纯四度、纯五度、小六度和大七度。全音音阶缺少西方音乐中一半的音程。由于容易产生乏味感，所以最好是在一个很短的乐句中使用一下全音音阶。

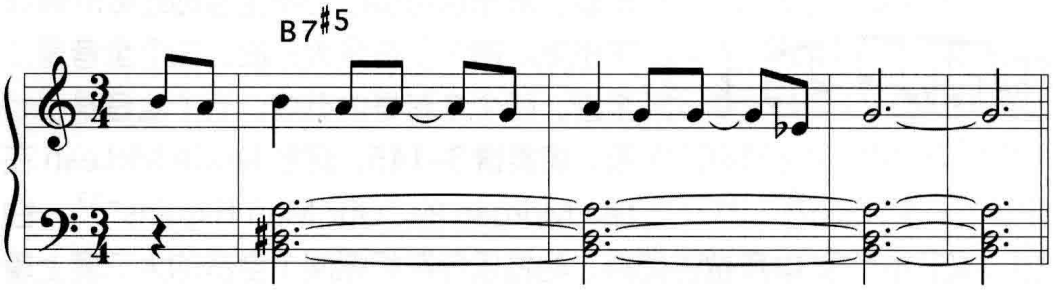
大调音阶、旋律小调音阶和减音阶提供了丰富多彩的和弦选择，你可以此来表达万千种情感。你能很容易地表现愉快和平静（大七和弦）；胜利（大三和弦）；黑暗、悲伤和神秘（几乎任何旋律小调中的内容）；紧张（属七和弦）；极度紧张（减七和弦）以及其他更多的情绪。而使用全音音阶，则表达的情绪多为魅惑，或者如一位比较客气的乐手所说的“就像清晨小鹿 Bambi 从树林里跑出来”。但有一个例外就是 Monk 演奏的全音音阶，我们稍后会讲到。你可以在 fake book 曲集里查看一百首曲子，可能只有一两首曲子里用了全音音阶和弦。

---

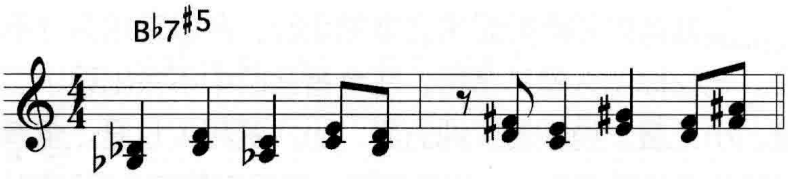
[82] Lee Morgan, ***Cornbread,*** Blue Note, 1965.
Jackie McLean 在 "Our Man Higgins" 一曲的前几遍副歌中的演奏是使用全音音阶的最出色范例之一。

[83] John Coltrane, ***New Thing At Newport,*** Impulse, 1965.

3-147



3-148



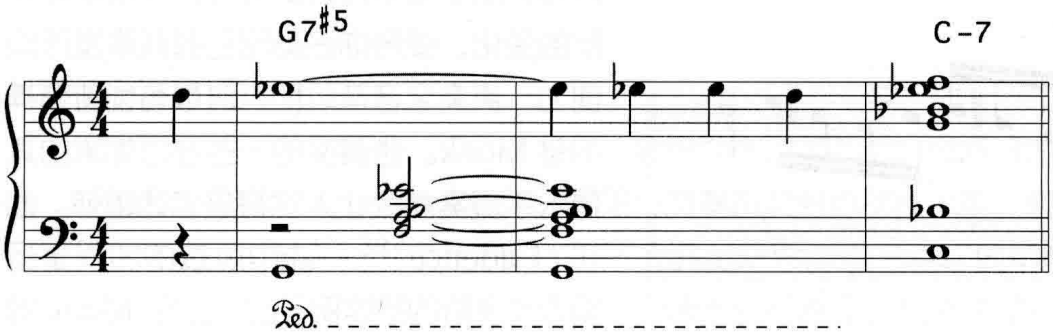
由于音响效果比较单一，所以单纯由全音音阶组成的曲子是很少的。比较突出的例子是之前提过的"Juju"（**谱 3–147** 给出了前四个小节），"One Down, One Up"和"Our Man Higgins"（**谱 3–148** 给出了前两个小节），以及 Bix Beiderbeck 的"Mist"[84]。

许多爵士乐手都用 alt 和弦代替全音音阶和弦。G7♯5 经常被用在"Stella By Starlight"的第 17 小节（**谱 3–149**），但许多乐手更喜欢用 G7alt 来代替（**谱 3–150**）。"All The Things You Are"的第 32 小节是一个 B7♯5 和弦（**谱 3–151**），但大部分乐手更喜欢用 B7alt（**谱 3–152**）[85]。

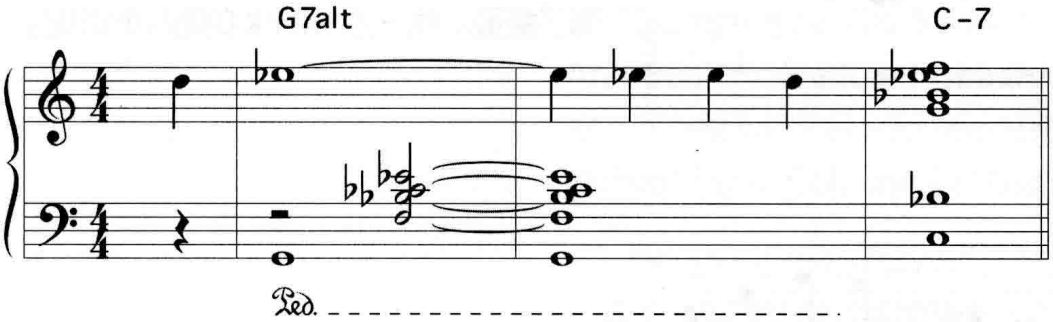
[84] Freddie Hubbard, ***Sky Dive***, CTI, 1972.

[85] 一些乐手在"All The Things You Are"一曲的第 32 小节中演奏 B° 和弦。

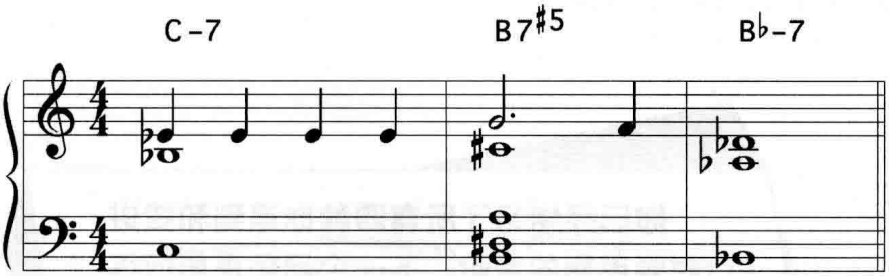
3-149



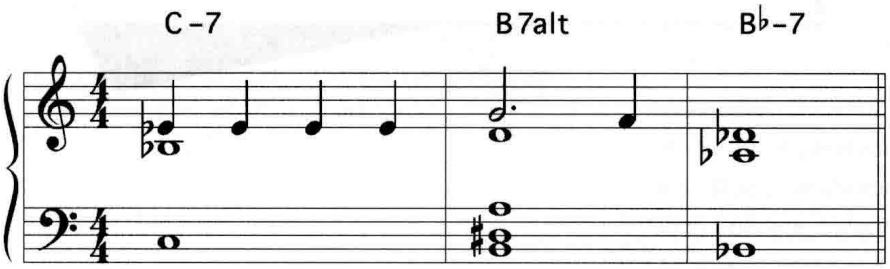
3-150



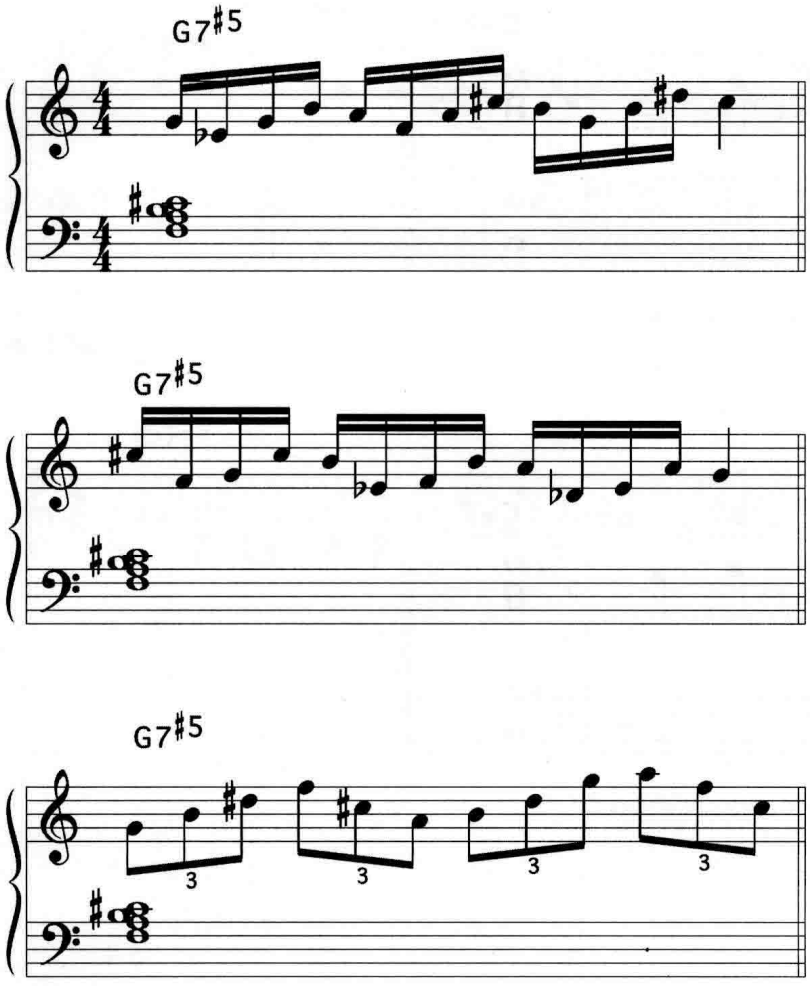
3-151



3-152



3-153



谱 3–153 给出了 G7♯5 和弦上的三个乐句。由于全音音阶的对称性以及缺乏音程的变化，使得你在运用它时很难发挥原创力。演奏全音音阶即兴时最有创新精神的是 Monk。他演奏的一些进行如果由其他乐手演奏就会让人觉得是老调重弹。他在 "Evidence"[86] 一曲中所做的即兴是运用全音音阶的最佳例子之一。在 Monk 的唱片中选择一段以全音音阶演奏的段落并不能展现他所有的音响特点。他独特并且棱角分明的节奏感使得原本乏味的和声充满了能量。找一些 Monk 的唱片听听吧。

你已经学习了所有四种你遇到和弦进行时要用到的音阶。下一个问题是如何练习这些音阶。并且你不仅仅是要练习它们，还要把它们内化于你的心里，使音阶成为能够运用的一组音符，以供你做即兴时运用。

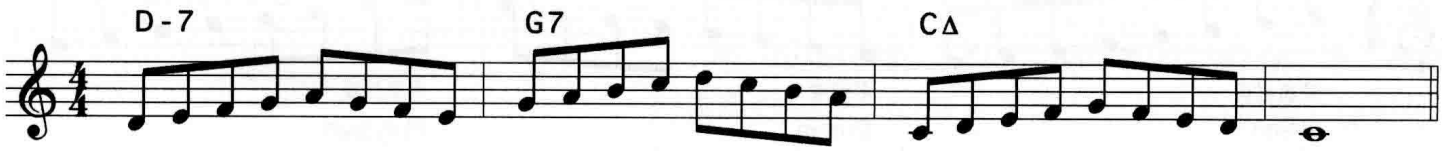
[86] Thelonious Monk, ***Genius Of Modern Music***, Blue Note, 1947.

第四章　如何练习音阶

你已经学习了音阶，那应该如何练习呢？不动脑筋地上行和下行演奏音阶对你的技术或许有巨大的帮助，但这样你成不了一个爵士乐手。第一点，要牢牢地记住：任何内容都要在每一个调上进行练习，也许用 D♭、G♭、或 B 调写成的曲子很少，但这些调上的 II–V–I 进行却十分普遍。并且有一些伟大的曲子是用这些所谓的“有难度”的调写成。Billy Strayhorn 的 "Lush Life"[1] 是 D♭ 调，同样是 D♭ 调的有 Edgar Samson 的 "Stomping At The Savoy"[2] 和 Johny Green 的 "Body And Soul"[3]。Freddie Hubbard 演奏的 Clare Fischer 的 "Pensativa"[4] 以及 Joe Henderson 的 "Y Todavia La Quiero"[5] 还有 Coltrane 的 "Giant Steps"[6] 都是 B 调。

传统的古典乐的音阶练习方法——上行或下行一个或多个八度——并不能有效地提高你作为即兴演奏者的技巧。因为你总是从根音开始，从根音开始下行，最后在根音上结束，你只是运用了一个音阶所包含的变化可能性中的一部分。爵士乐初学者演奏时总是听起来像**谱 4–1** 中显示的那样，他们尝试演奏 II–V–I 进行时，总会从音阶的根音开始。

4-1



[1] John Coltrane ***And Johnny Hartman,*** MCA/Impulse, 1963.

[2] Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.

[3] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

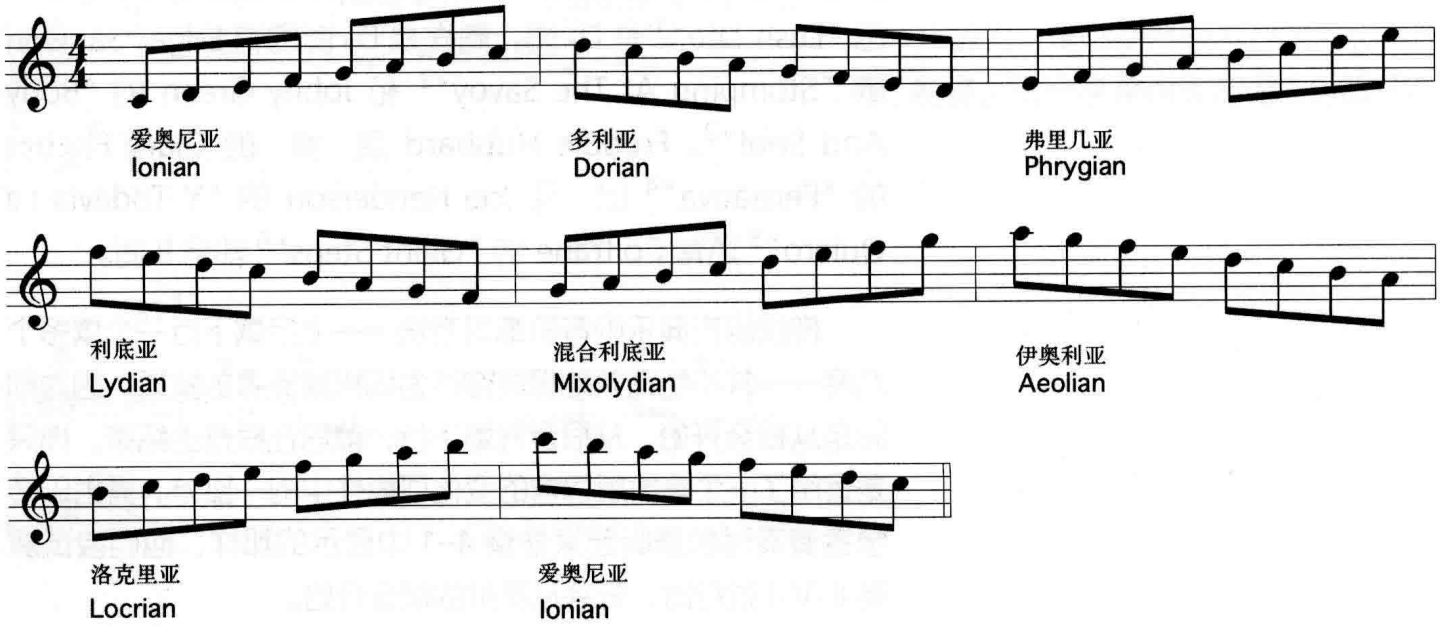
[4] Art Blakey, ***Free For All,*** Blue Note, 1964.

[5] Joe Henderson, ***Relaxin' At Camarillo,*** Contemporary, 1979.

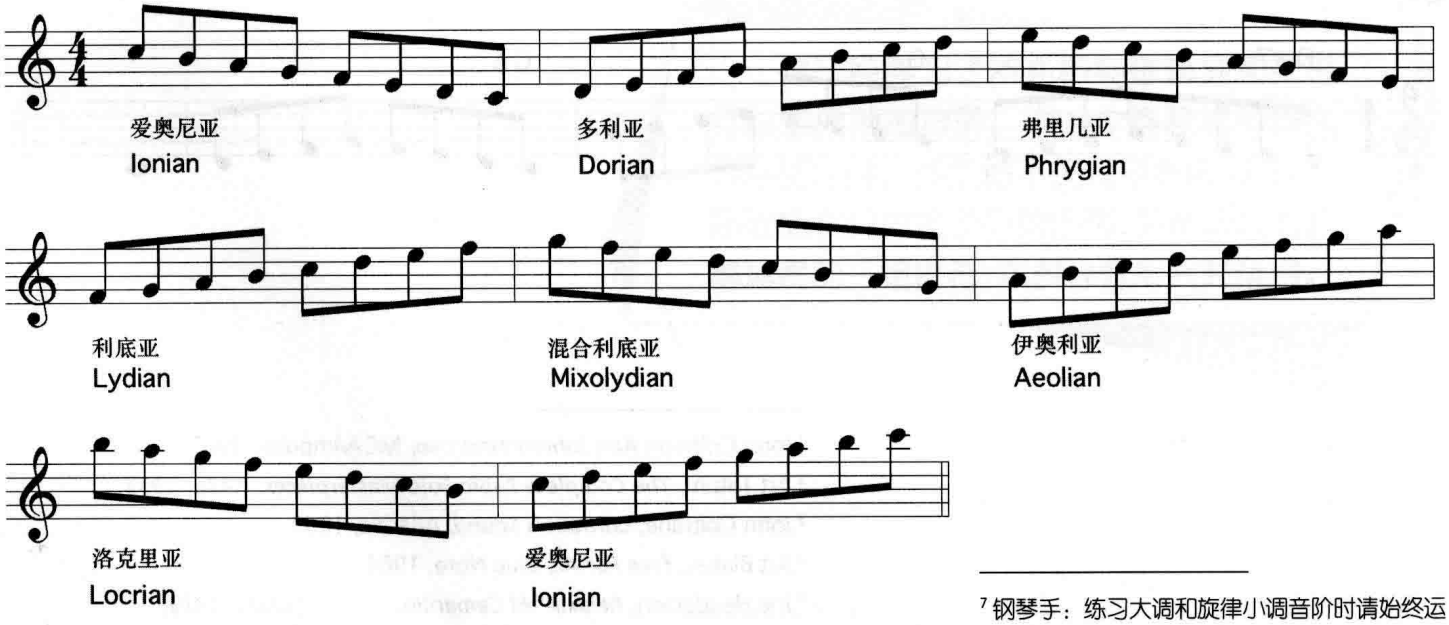
[6] John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.

刚入门时这没什么问题，但音乐并不总是从和弦的根音开始的。练习音阶还有更好的方法，如**谱 4–2** 所示，从爱奥尼亚调式开始上行，以多利亚调式下行，再以弗里几亚调式上行，以利底亚调式下行，以此类推。你总是从一个音开始，以另一个音开始做下行，并且 C 大调的每个音都能作为结束音，这使得音阶中每个音的作用得到了相同的体现。以此方式练习，你在做即兴时，耳朵就会选择想要演奏的音符，而不是你的手指不自觉地以根音开始，因为记忆告诉它们要从根音开始[7]。

4-2

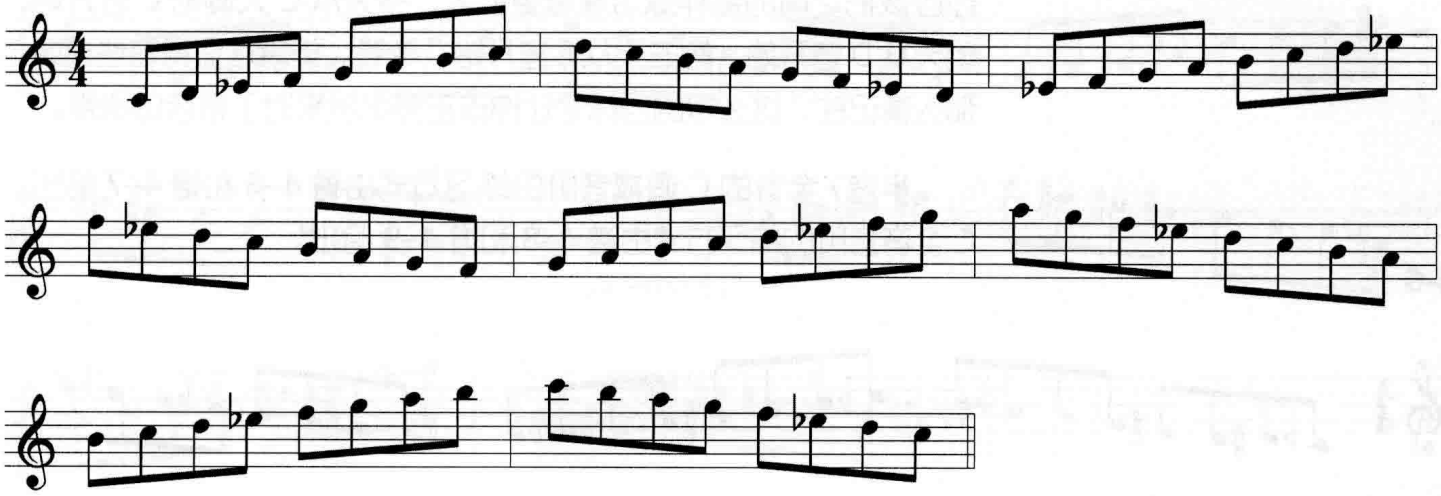


4-3

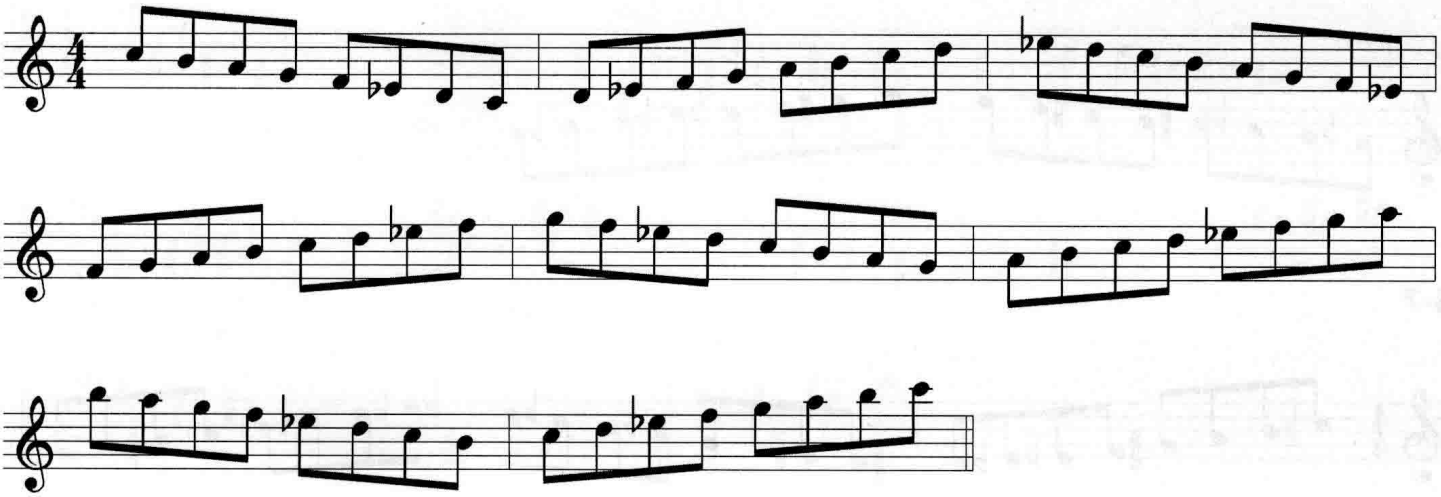


[7] 钢琴手：练习大调和旋律小调音阶时请始终运用哈农指法。

4-4



4-5

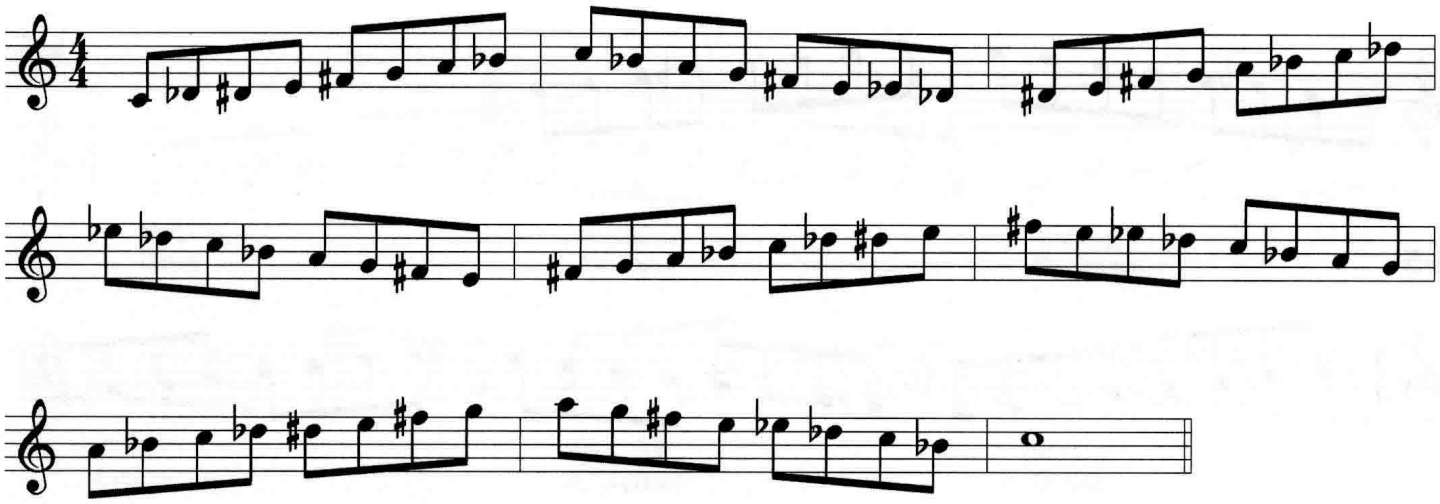


但你还是只练习了一半的可能性。把每个练习都倒过来再做一次，如**谱 4–3** 所示，从下行爱奥尼亚开始，再以多利亚上行，以弗里几亚下行，以利底亚上行，以此类推。用同样的方式来练习旋律小调，比如**谱 4–4** 和**谱 4–5** 中所示的 C 旋律小调。

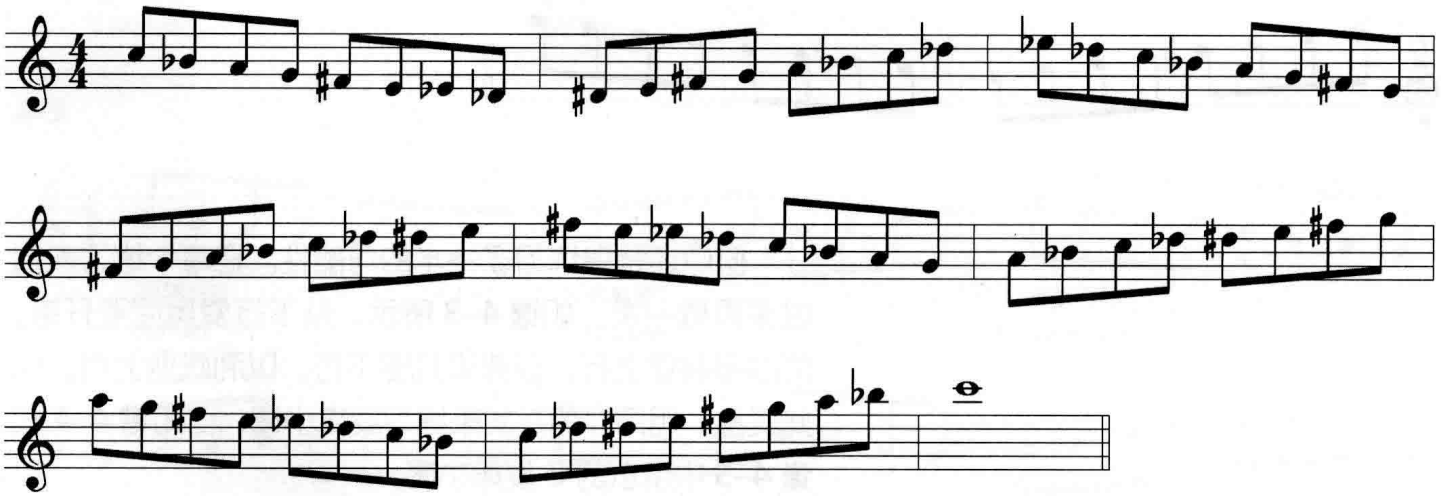
如果你每天都做这个练习，那你还是每天从C大调的C音开始。你应该把之前的那种练习理念更扩大，今天从C大调的C音开始，明天从D音开始，第三天从E音开始，等等。如果这显得有些极端，那么请记住，这么做的目标是让你改正多年以来对于根音的偏爱。

半音/全音的C调减音阶的练习方式由**谱4–6**和**谱4–7**给出。C全音音阶的练习方式由**谱4–8**和**谱4–9**给出。

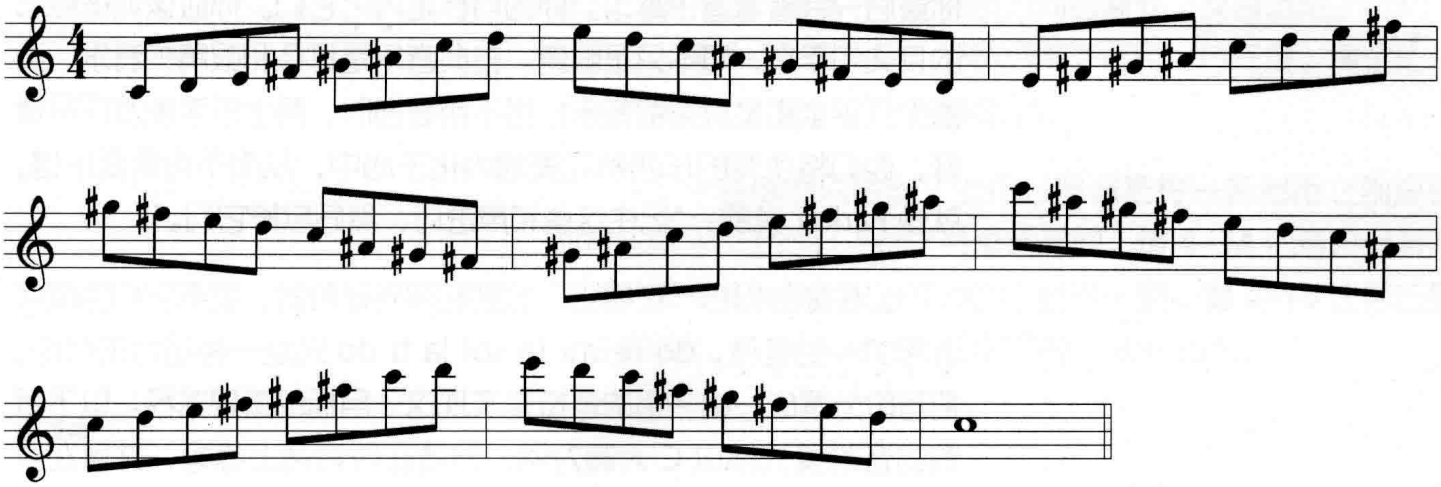
4-6



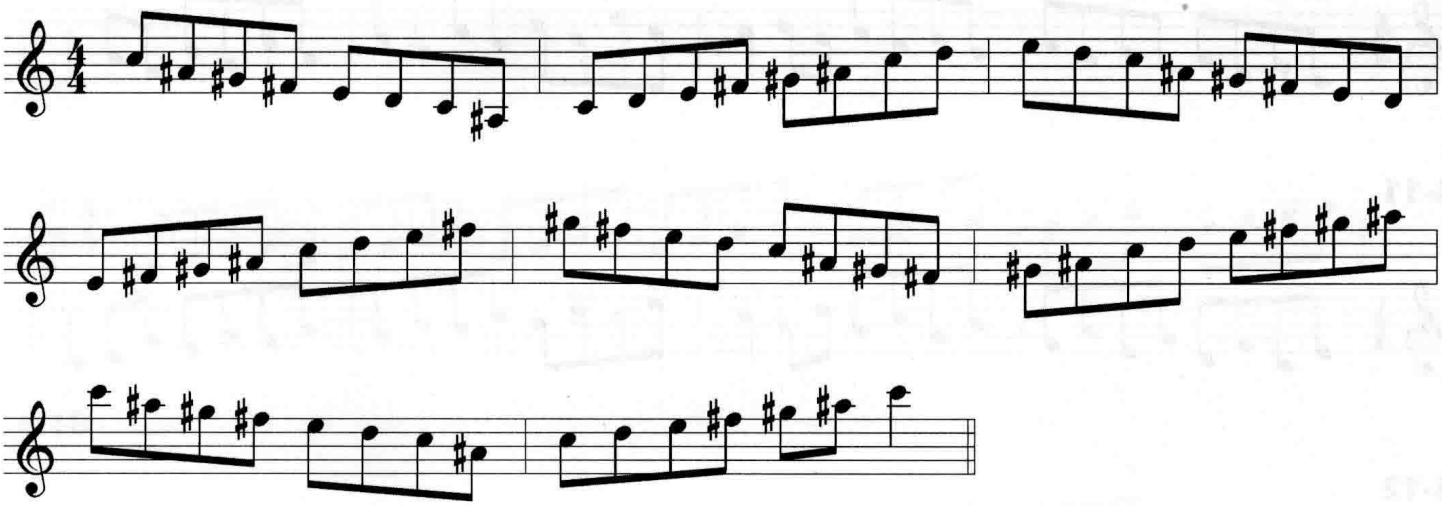
4-7



4-8



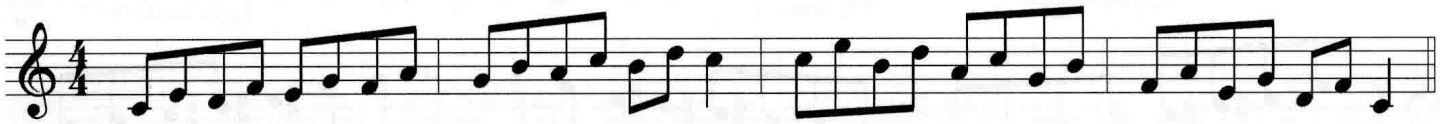
4-9



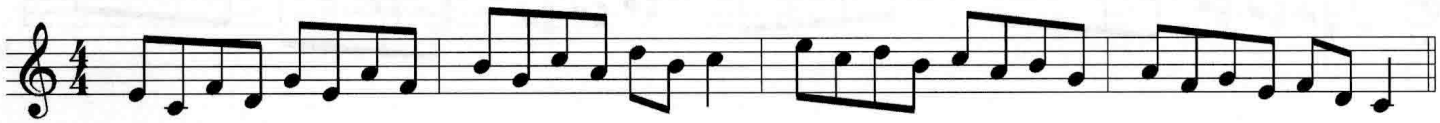
你需要把所有调上的这些模式都写下来吗？我不会。那样的话你最后只会看着谱子练习。你的目标是内化它们。你应该训练自己的耳朵和手指，而不只是眼睛。古典音乐是耳朵和眼睛的音乐，而爵士几乎全部是耳朵的音乐。当不用看谱时，爵士乐手能发挥得最好，他们将所有的东西都完美地内化于心中，从而不再需要乐谱，就像 Parker 说的："记住这些和声进行，然后忘掉它们。"

记住你的目标：在看到、想到和演奏音阶时，要把它们当成可选择的一组音符，do re mi fa sol la ti do 只是一种组合的可能。把音阶分解成一组一组的音符是实现这一目标的重要途径。以下所有的音阶模式都以 C 大调为例，但请在所有调上练习，并且在所有的旋律小调、减音阶和全音音阶上练习。

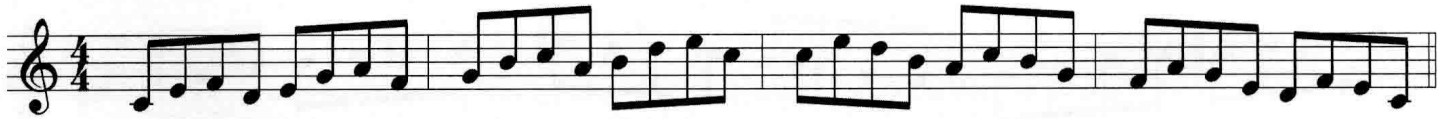
4-10



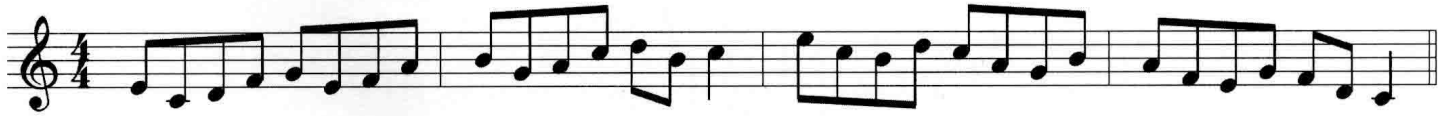
4-11



4-12



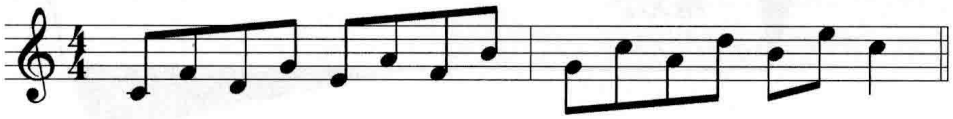
4-13



谱 4–10 把 C 大调音阶分解为三度上行。**谱 4–11** 把音阶分解为三度下行。**谱 4–12** 是变换方向的模式，交替运用上行和下行三度。**谱 4–13** 正相反，交替运用下行和上行三度。请记住从不同的音符上开始，进行这些练习。

以下一些谱例只给出了上行，但请把每一条都用之前提到的方式练习：上行，下行，并颠倒方向。**谱 4–14** 把音阶分解为四度。**谱 4–15** 把音阶分解为四个音符一组。**谱 4–16** 让你在第一音后都加入一个半音，然后做调内三度的上行。

4-14



4-15

4-16

当你以这些方式练习音阶后，你就会创造出自己的练习模式。把一个音阶打破重组成新的模式，方法无穷无尽，但有一个规则：如果一条新的练习模式让你觉得毫无音乐感可言，就别浪费时间去练它。

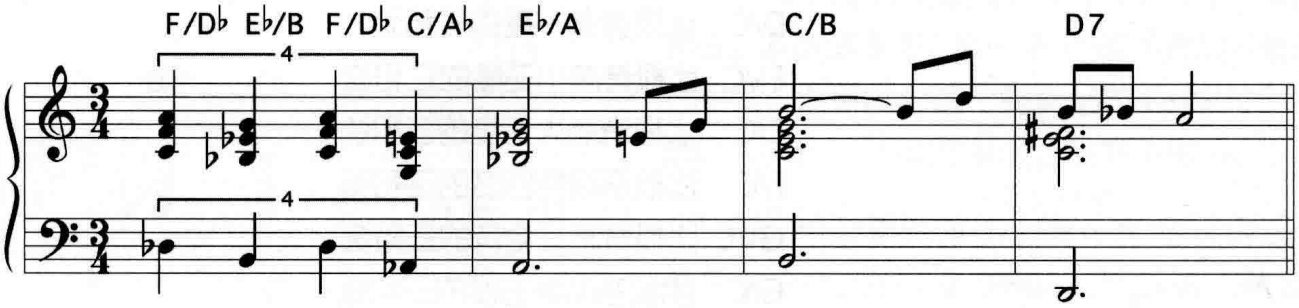
记住，将所有音阶和模式都以上行和下行的方法练习，在大调音阶、旋律小调音阶、减音阶和全音音阶上练习，在每个调上练习。

第五章　斜线和弦

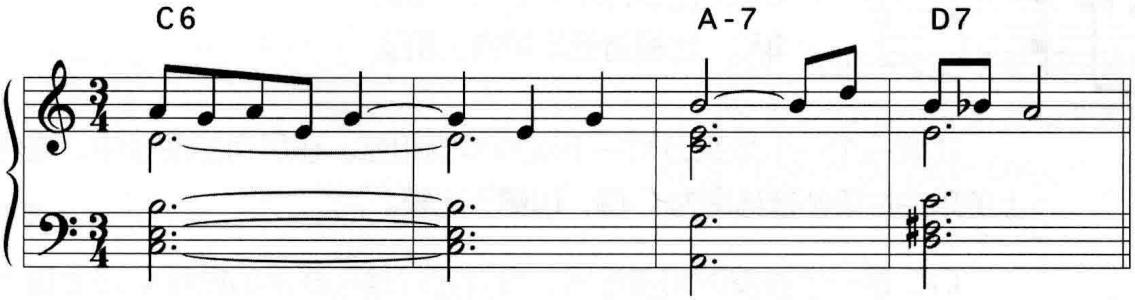
什么是斜线和弦?

演奏**谱 5–1** 中的音乐。这是斜线和弦(slash chords)的音响效果。这是 Mulgrew Miller 改编的 Burt Bacharach 的曲子 "What The World Needs Now Is Love"[1]。Mulgrew Miller 用斜线和弦，对原来的和弦(见**谱 5–2**)进行重编。斜线和弦经常用来对标准曲目进行和声重编。以这种方式来改变标准曲目的和声，能使这些曲子听起来富有新鲜感。

5-1



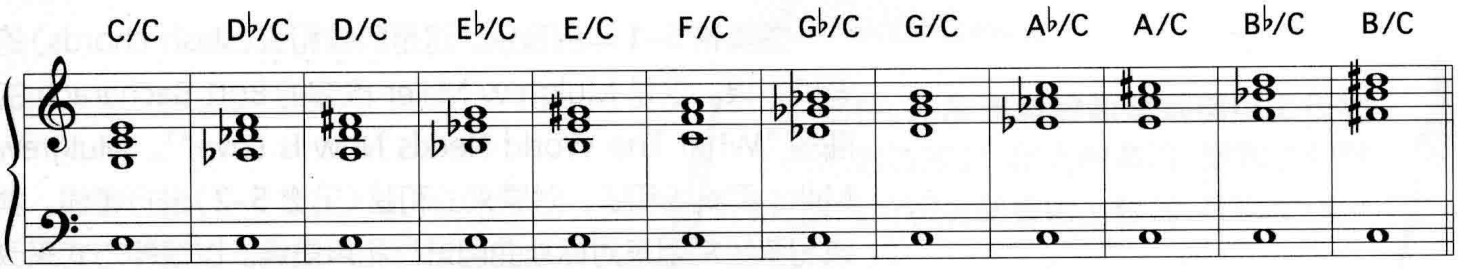
5-2



[1] Mulgrew Miller, *The Countdown,* Landmark, 1988.

斜线和弦最简单的定义是“位于低音之上的一个三和弦”。请看**谱 5–3**。这里给出了能在低音 C 之上演奏的全部十二个大三和弦。请注意，所有这些三和弦都是用的第二转位。尽管三和弦在任何转位下听起来都很好，但在同等情况下，第二转位的三和弦听起来最强有力。

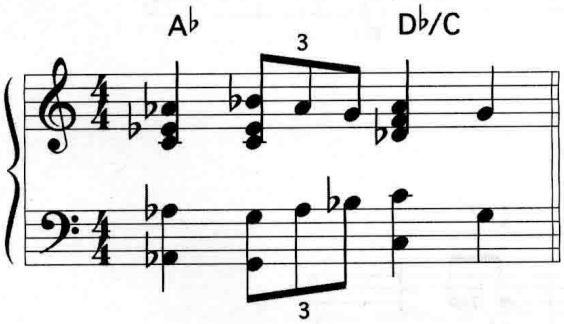
5-3



演奏**谱 5–3**，听一下所有十二个斜线和弦。

C/C　与根音一致的三和弦
D♭/C　比根音高半度的三和弦
D/C　比根音高一度的三和弦
E♭/C　比根音高小三度的三和弦
E/C　比根音高大三度的三和弦
F/C　比根音高纯四度的三和弦
G♭/C　比根音高三全音的三和弦
G/C　比根音高纯五度的三和弦
A♭/C　比根音高小六度的三和弦
A/C　比根音高大六度的三和弦
B♭/C　比根音低一度的三和弦
B/C　比根音低半度的三和弦

5-4



让我一个一个地来分析一下这些斜线和弦。在所有的例子中，唱片上的乐曲片段都被移调为 C 调，以便于比较。

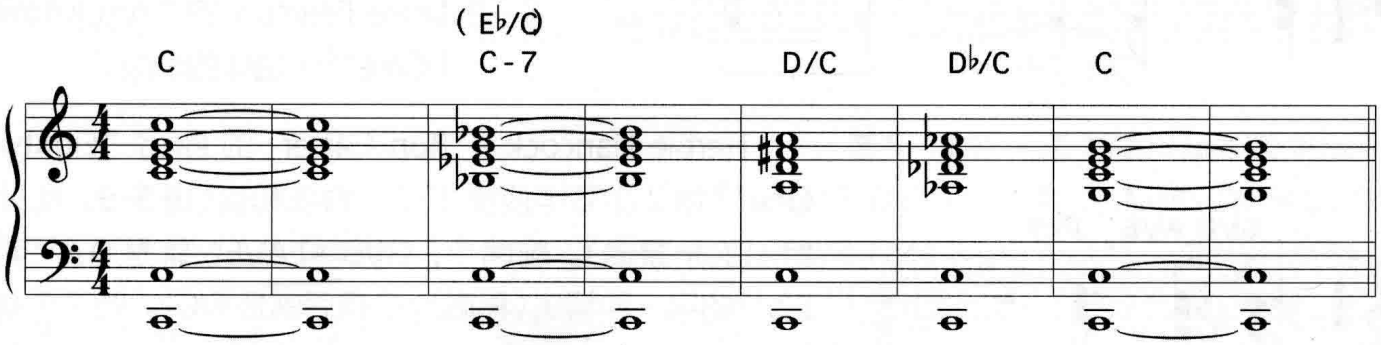
C/C 是一个很傻的和弦记号，因为它只是在底部的根音 C 之上加上 C 三和弦。没有必要这么写，你也永远不会看到这个和弦记号。

D♭/C，低音加上高半度的三和弦，这是一个大七度在底部的 D♭Δ 和弦。演奏**谱 5–4**，听一下 Bud Powell 在他的曲子 "Glass Enclosure"[2] 中很快地演奏一个 D♭/C 和弦的例子。爵士乐手直到 1960 年代才开始经常使用斜线和弦，但是 Bud 的这首 "Glass Enclosure" 录音于 1953 年。

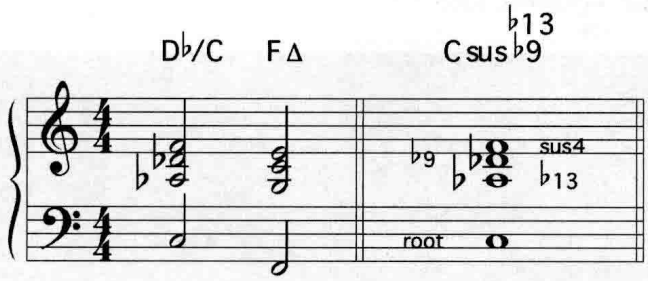
[2] Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Vol. 2,* Blue Note, 1953.

D♭/C 和弦经常是作为一系列下行斜线和弦的一部分。**谱 5–5** 给出了 Bronislau Kaper 的 "Green Dolphin Street" 一曲的前八个小节，其中有三个连续的半音下行的斜线和弦（E♭/C、D/C、以及 D♭/C）。E♭/C 通常写作 C-7，当然这里是作为一系列斜线和弦的一部分。

5-5



5-6

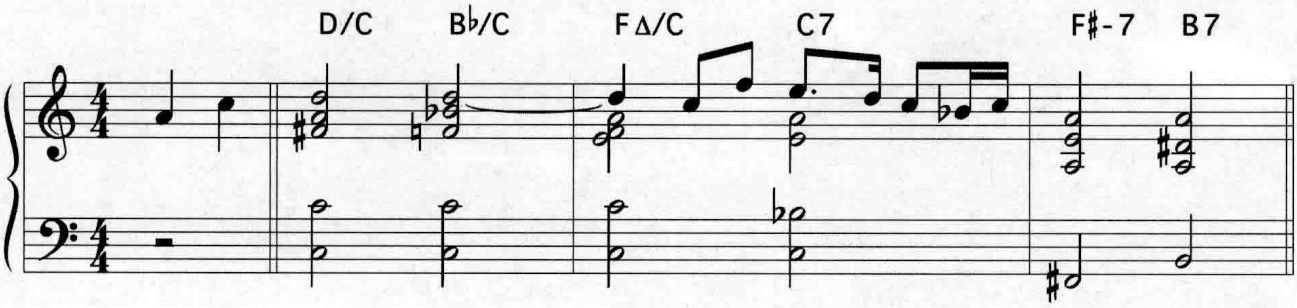


D♭/C 和弦还能起属七和弦的作用，并解决到 F 大和弦。演奏**谱 5–6**，听一下 D♭/C 和弦如何解决到 F 大七和弦。你可以把这个和弦记为 Csus$^{♭9,♭13}$（请见谱中最后一小节），但这个和弦记号并不常用。

D/C 和弦是低音加上高一个全音的三和弦，听起来像利底亚和弦，或 CΔ$^{♯4}$ 和弦。演奏**谱 5–7**，听一下 D/C 和弦，这是 Art Blakey 演奏的 Hoagy Carmichael 的 "Skylark"[3] 一曲。第二个和弦，B♭/C，是另一个斜线和弦，我们马上会讲到。

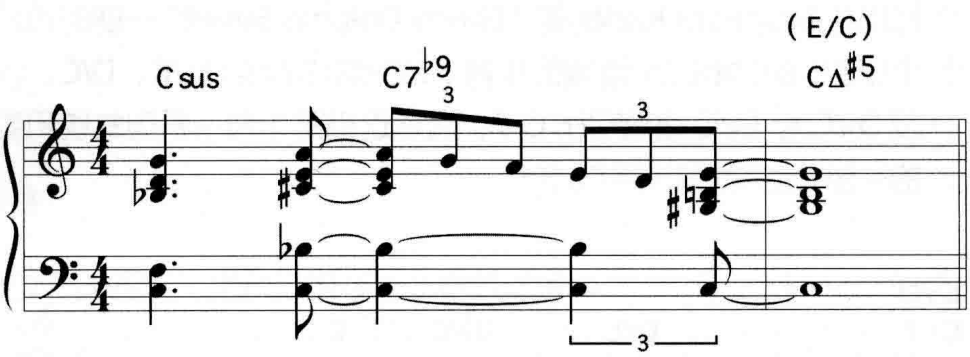
E♭/C 就是一个 C-7 和弦，你能见到这一和弦的唯一可能是它被作为一系列斜线和弦的一部分，比如之前的 "Green Dolphin Street" 一曲。

5-7



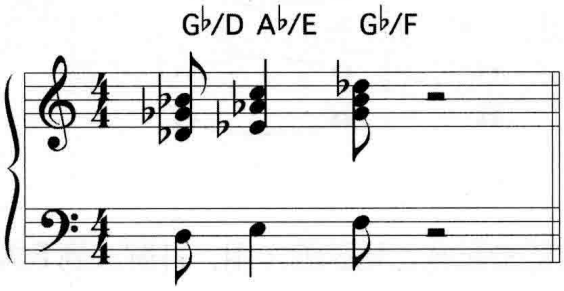
[3] Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan,* Blue Note, 1962.

5-8



E/C 和弦，低音和高一个大三度的三和弦，它是 CΔ♯5，即增利底亚和弦的另一种写法。增利底亚和弦已经在第三章的旋律小调中讨论过。演奏**谱 5–8**。这里的 CΔ♯5 和弦选自 Duke Pearson 的 "You Know I Care"[4] 一曲中的桥段。

5-9



Herbie Hancock 在 Ron Carter 的曲子 "Eighty-One"[5] 第 2 小节中演奏了三个斜线和弦（**谱 5–9**，此处给出的是原调）。前两个，G♭/D 和 A♭/E，就是 DΔ♯5 和 EΔ♯5 的另一种写法（移调为 C 调后就是 E/C）。第三个斜线和弦，G♭/F，移调为 C 调就是 D♭/C。

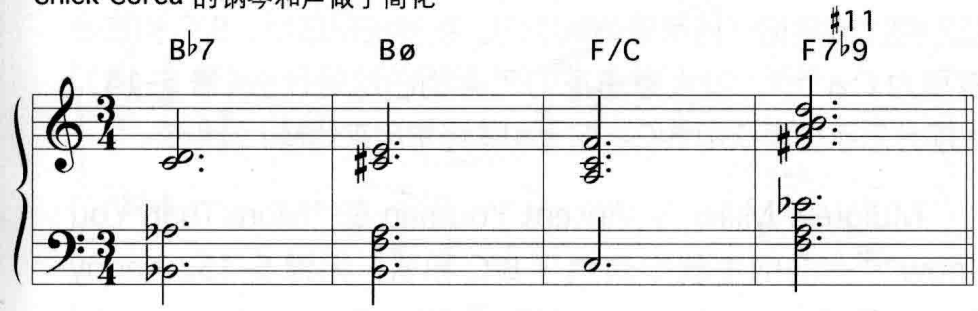
[4] Joe Henderson, *Inner Urge,* Blue Note, 1964.

[5] Miles Davis, *E.S.P.,* Columbia, 1965.

Wallace Roney and Mulgrew Miller

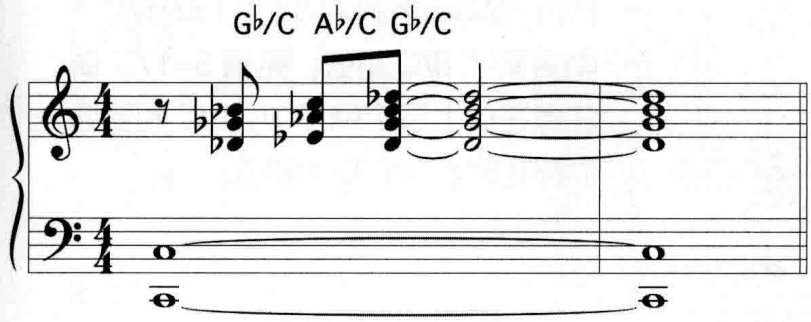
5-10

Chick Corea 的钢琴和声做了简化



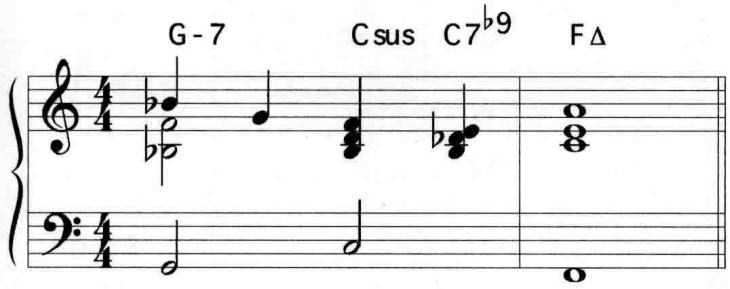
F/C 是 F 大三和弦的第二转位，五音 C 位于低音位置。演奏**谱 5–10**，听一下 Chick Corea 在自己的 "Mirror, Mirror"[6] 一曲中演奏的 F/C 和弦。看一下前两个小节，你就能明白为什么他在此处要选择斜线和弦。F/C 延续了贝司旋律的半音上行，从 B♭7 和弦开始，到 B°，再到 F/C。

5-11



谱 5–11 把 G♭/C 和弦以及 A♭/C 和弦都给出了，这是 Wynton Kelly 在 Miles Davis 的 "Put Your Little Foot Right Out"[7] 一曲中的演奏。G♭/C 和弦是低音加上高一个三全音的三和弦，经常被用来代替 C7 和弦，听起来像 C7♭9 和弦，尽管它缺少一个三音。A♭/C 是低音加上高一个小六度的三和弦。把 G♭/C 和 A♭/C 一起演奏暗示着 C7alt 和弦。G♭ 三和弦的 D♭ 和 G♭ 两个音，以及 A♭ 三和弦的 E♭ 和 A♭ 两个音，这四个音是 C7alt 和弦的四个变化音——♭9（D♭）、♯11（G♭）、♯9（E♭）和 ♭13（A♭）。在这章的稍后的部分里还有另一个 Bud Powell 的曲子 "Glass Enclosure" 中的 A♭/C 的例子。

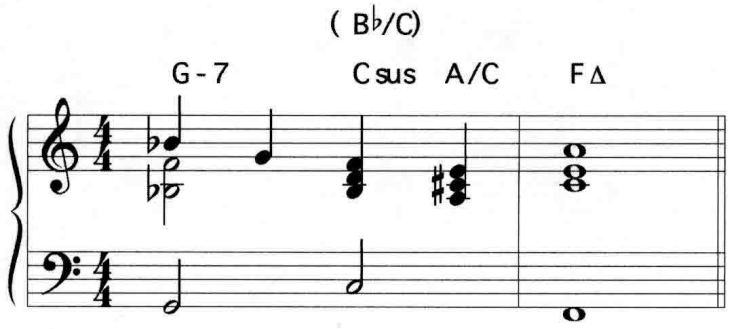
5-12



G/C，低音加上高一个纯五度的三和弦，这个和弦记号很少用到。因为它是 CΔ 和弦的根音、五音、七音和九音，几乎所有人都把它写为 CΔ。

A/C，低音加上高一个大六度的三和弦，经常被用作 C7♭9 和弦的替代和弦。**谱 5–12** 给出了 Jimmy Van Heusen 的曲子 "But Beautiful" 的两个小节。演奏**谱 5–13**，听一下 A/C 和弦代替 C7♭9 和弦的效果。在这章的稍后的部分里还有另一个 Bud Powell 的曲子 "Glass Enclosure" 中的 A/C 的例子。

5-13

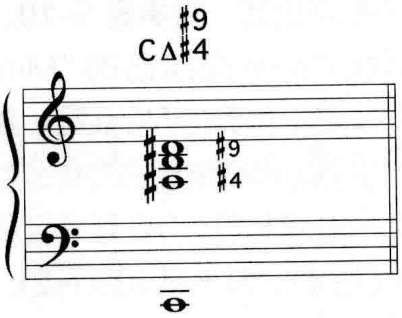


B♭/C，低音加上低一个全音的三和弦，这是 Csus 和弦的另一种写法。B♭/C 被写成 Csus 的例子可以见之前一例的**谱 5–13**，第 1 小节的第三拍。第三章的“大调音阶和声”那一部分里有更多 sus 和弦的例子。

[6] Joe Henderson, ***Mirror, Mirror,*** Verve, 1980.

[7] Miles Davis, ***In Person Saturday Night At The Blackhawk,*** Columbia, 1961.

5-14

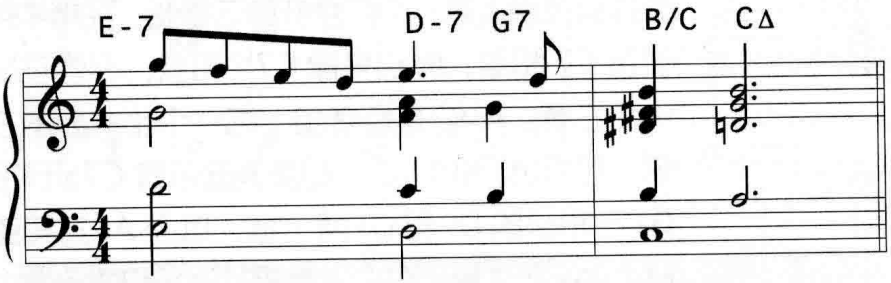


B/C，低音加上低一个半音的三和弦，很好地说明了斜线和弦为何比传统记法显得更清晰明白。在传统记法里，B/C 和弦会被写为 C△$^{\sharp4,\sharp9}$，没人愿意花力气弄明白这是什么（**谱 5–14**）。大部分乐手更喜欢用 B/C。这个和弦经常用来代替 I 级和弦。

Mulgrew Miller 在 Vincent Youman 的 "More Than You Know"[8] 一曲的主歌中演奏了 B/C 和弦，见**谱 5–15**。Kenny Barron 在 George Bassman 的曲子 "I'm Geetin' Sentimental Over You"[9] 最后的 A 段落中演奏了 B/C 和弦，见**谱 5–16**。John Coltrane 和 McCoy Tyner 在 Harry Warren 的 "I Wish I Knew"[10] 中演奏了 B/C 和弦，见**谱 5–17**。请注意在以上三个例子中，B/C 和弦后面都紧跟着一个 C 大和弦。

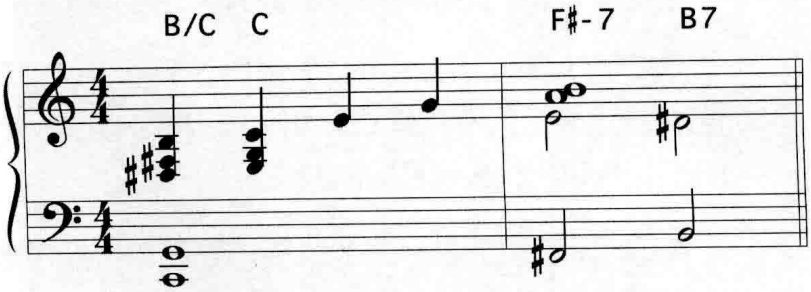
5-15

Mulgrew Miller 的钢琴和声做了简化



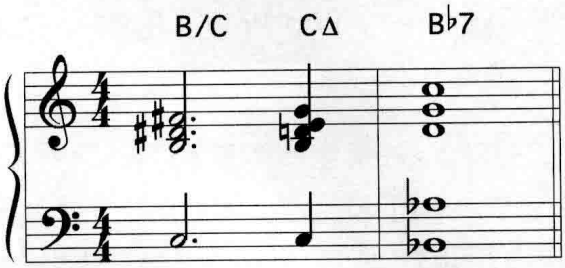
5-16

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



5-17

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

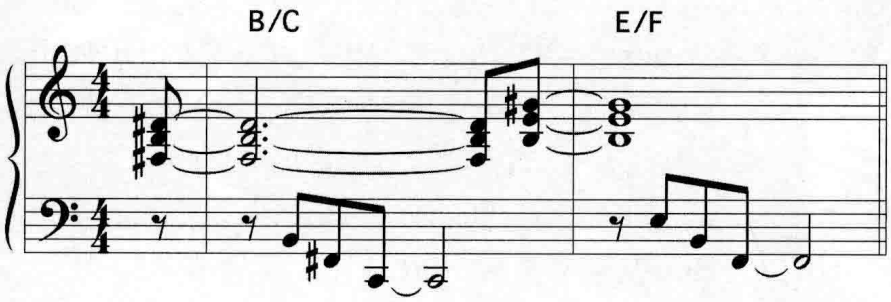


[8] Mulgrew Miller, ***From Day To Day,*** Landmark 1990.

[9] Kenny Barron, ***Live At Maybeck Recital Hall,*** Concord Jazz, 1990.

[10] John Coltrane, ***Ballads,*** MCA/Impulse, 1961.

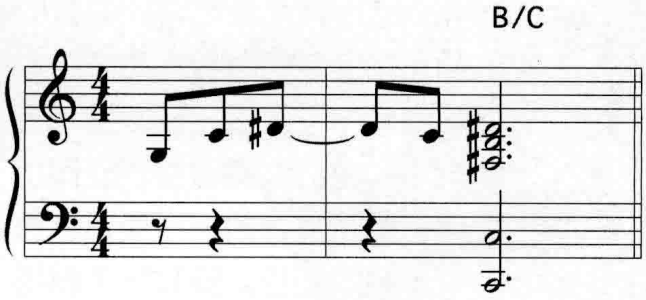
5-18



Donald Brown 在自己的曲子 "New York"[11] 中先用了 B/C 和弦，再以高四度的 E/F 和弦作为呼应（**谱 5–18**）。

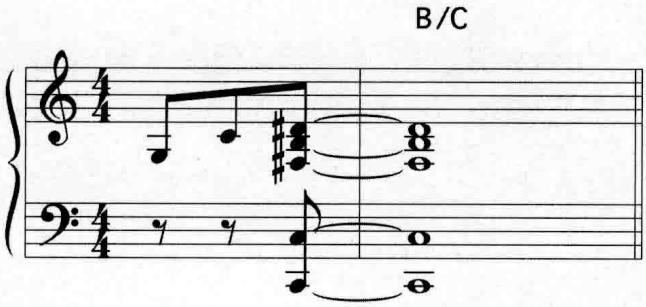
最　后，Miles Davis 和 Red Garland 经常把一首乐曲的最后一个和弦演奏为 B/C 和弦，如**谱 5–19**，这是 Miles Davis 的曲子 "Four"[12] 最后一个和弦。演奏**谱 5–20**，这是 Red Garland 在自己的三重奏以及 Miles 的乐队里演奏的两个版本的 Frank Loesser 的 "If I Were A Bell"[13]，他都用到了 B/C 和弦[14]。

5-19



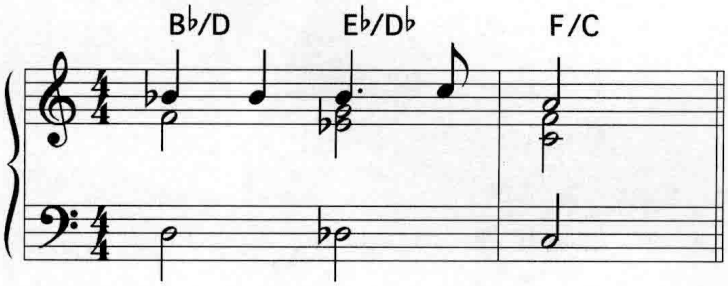
斜线和弦经常在下行的贝司旋律中用到。McCoy Tyner 在 Duke Pearson　的　曲　子 "You Know I Care"[15] 中连续使用了三个斜线和弦，见**谱 5–21**。B♭/D 和弦是 B♭ 三和弦的第一转位，E♭/D♭ 听起来像 D♭Δ♯4，F/C 是 F 三和弦的第二转位。

5-20



5-21

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化



[11] Donald Brown, ***Sources Of Inspiration,*** Muse, 1989.
这首乐曲荣膺伟大的“纽约”乐曲之一，其他乐曲包括：Venon Duke 的 "Autumn In New York"，Duke Ellington　的 "Drop Me Off In Harlem" 以及 Horace Silver 的 "Summer In Central Park"。

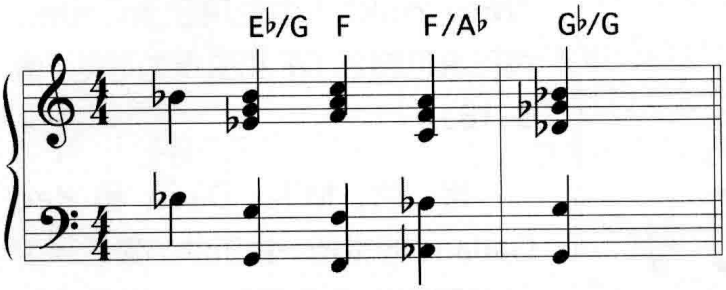
[12] Miles Davis, ***Workin',*** Fantasy/OJC, 1956.

[13] Red Garland, ***Red Garland's Piano,*** Fantasy/OJC, 1957.

[14] Miles Davis, ***Relaxin',*** Fantasy/OJC, 1956.

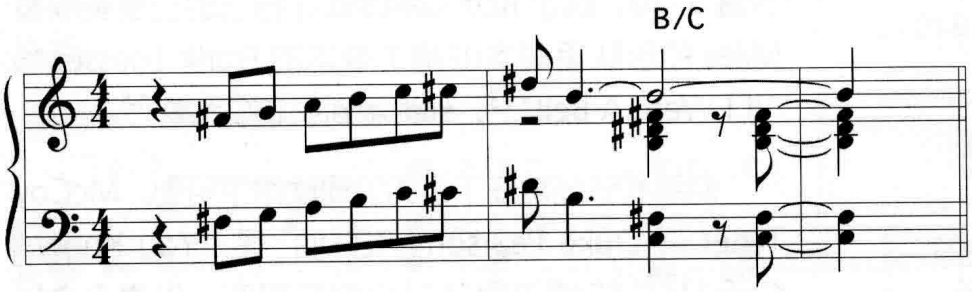
[15] Joe Henderson, ***Inner Urge,*** Blue Note, 1964.

5-22



Bud Powell 是第一位演奏斜线和弦的爵士乐手。演奏**谱 5–22**，听一下他的 "Glass Enclosure"[16] 中的三个例子。由于这个例子中的斜线和弦包含两个不同的低音，所以此处没有移为 C 调。E♭/G 移为 C 调是 A♭/C，G♭/G 移为 C 调是 B/C。在 "Glass Enclosure" 的后面部分，Bud 又演奏了一个 B/C 和弦，见**谱 5–23**。[17]

5-23



斜线和弦以及音阶

每个斜线和弦与什么音阶相配？让我们再看一下十二个斜线和弦，看看什么调式或音阶——包括大调音阶、旋律小调音阶或减音阶——最适合每一个斜线和弦。没有一个斜线和弦能和全音阶相配，因为这些斜线和弦中的三和弦都是大三和弦，而全音阶和声体系中并没有大三和弦。

这里给出的大部分音阶是 "C" 调音阶。但由于 F/C 和弦就是 F 大三和弦的第二转位，所以这里你应该使用 F 大调音阶。由于 A♭/C 和弦是 A♭ 大三和弦的第一转位，这里你应该使用 A♭ 大调音阶。

斜线和弦	音阶
C/C[18]	C 大调音阶以及 C 利底亚
D♭/C	C 弗里几亚以及 C 洛克里亚
D/C	C 利底亚
E♭/C	C 多利亚
E/C	C 增利底亚
F/C	F 大调音阶
G♭/C	C 变化属七音阶以及 C 半音 / 全音减音阶
G/C	C 大调音阶
A♭/C	A♭ 大调音阶
A/C	C 半音 / 全音减音阶
B♭/C	C 混合利底亚
B/C	C 全音 / 半音减音阶

[16] Bud Powell, ***The Amazing Bud Powell, Vol. 2,*** Blue Note, 1953.

[17] Bud 演奏的 Richard Rogers 的 "It Never Entered My Mind" 的版本，思绪萦绕，宛如一首哀歌，他在其中用了 E/C（原曲中为 D♭/F）。***The Complete Bud Powell On Verve,*** 1954.

[18] 你可以忽略 C/C，你永远不会看到它以和弦记号的形式出现。

即兴：演奏和弦进行

第六章　从音阶到音乐

◎ 模　进
◎ 连续性音阶练习
◎ 模进演奏的大师们
◎ 三和弦即兴
◎ 七和弦模进
◎ 共同音
◎ 延伸和弦进行

音阶是音乐的字母表，而不是音乐的诗歌。你要学会字母、语法、词汇、拼写，然后才能学会组词、造句，并最终写出诗歌。同样的，在创造出美妙的旋律之前你必须先学会音阶。你的目标是内化音阶的知识，使音阶成为可选择的一组音符，你能从里面选取任意一个想要的音符。这一章的内容是一些练习，能帮助你完成从音阶到音乐的转变。

模 进

演奏**谱 6–1** 中的三个例子，选自 Mulgrew Miller 在 Miles Davis 的 "Four"[1] 一曲中的即兴。这些例子用古典术语来说属于模进（sequences）。有两种模进：旋律模进以及节奏模进。

- 旋律模进是在不同音高上重复一个乐句，并基本保留原来的节奏型。这些乐句并不一定都精确地保留一样的音程结构，但通常都有一致的音型。
- 节奏模进是对于一种节奏型的重复，而音符却不一定是在不同的音高上重复。

Mulgrew Miller 的模进很流畅地从一个和弦过渡到另一个和弦，产生了意想不到的紧张以及解决。模进还能使一段即兴前后连贯，富有结构性。

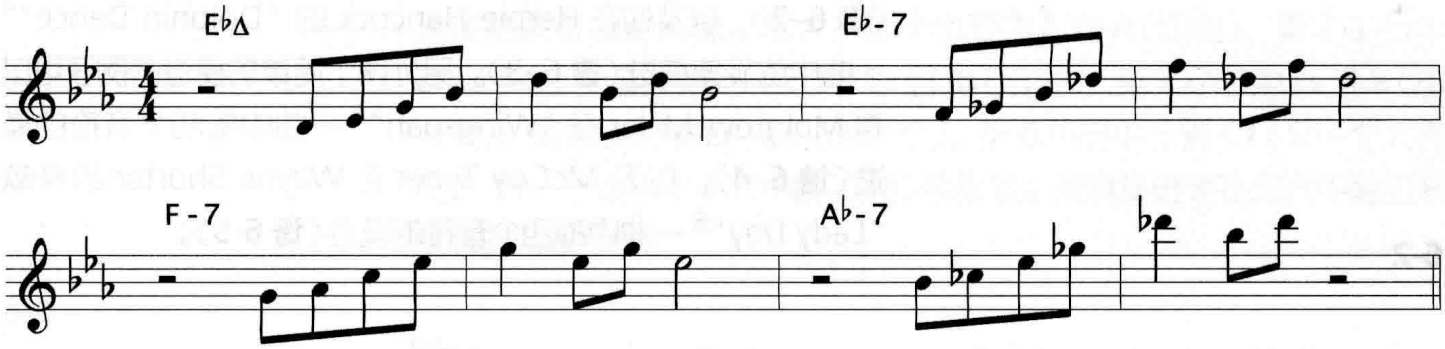
如果你要进行和声重编，要得到“离调”效果，或想在特定和弦上演奏一些不常用的音符，那使用模进会是极好的方式。[2] 在 Mulgrew Miller 的第三个模进中，请注意许多音符并不属于所显示的和弦（比如 F-7 上的原位 A 音，E♭Δ 和弦上的原位 E 音）。Mulgrew Miller 构建了一条三个音符的乐句，并立即在离调的情况下对这一乐句进行模进。你越多地掌握“和弦进行”，你就会更倾向于将它们作为演奏的一张蓝图，而不是严格地遵守理论。要想达到 Mulgrew 的艺术水准——他能演奏任何他听到的东西，无论在什么和弦上他演奏的音符都是合适的——你首先必须掌握如何演奏谱上所写的和弦记号。但记住：和弦记号起指导作用，而不是唯一的标准。

[1] Mulgrew Miller, *From Day To Day,* Landmark, 1990.

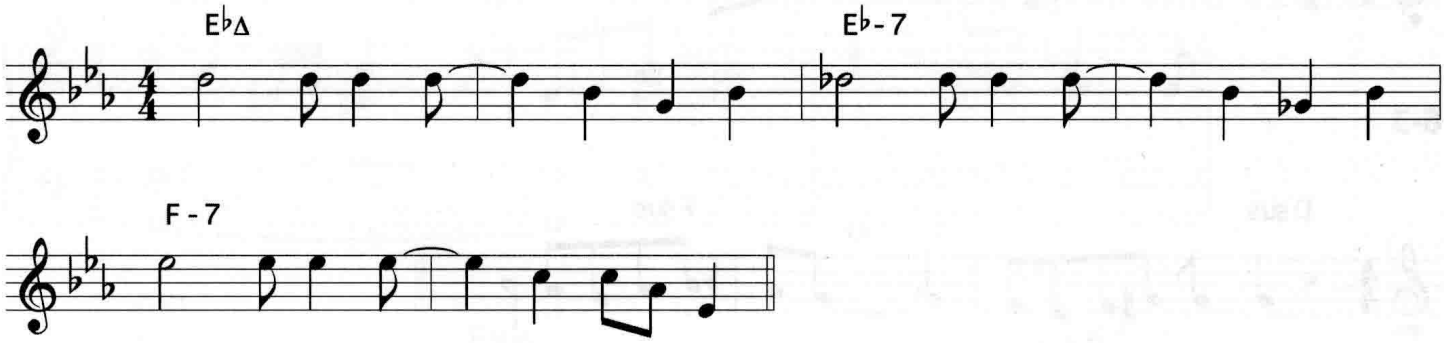
[2] 第八章里我们会更多地讨论“离调”演奏的问题。

6-1

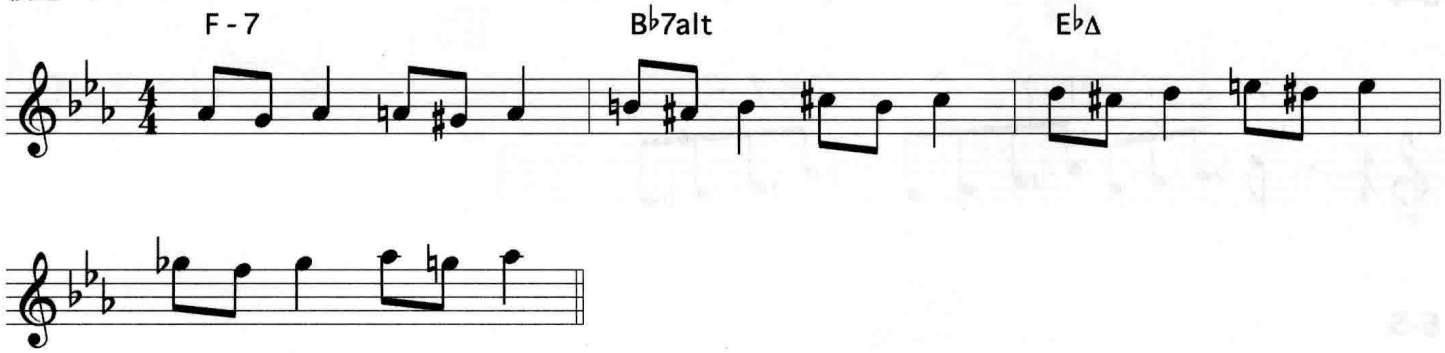
模进 #1



模进 #2

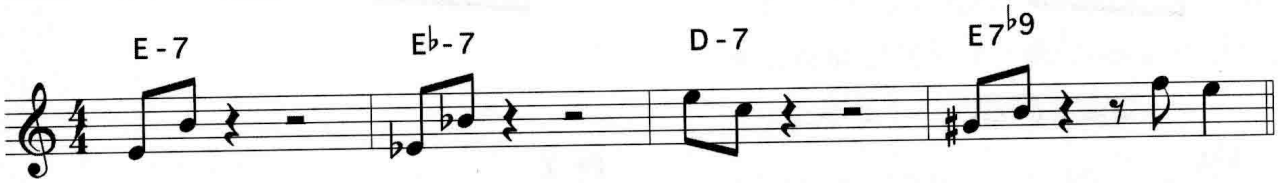


模进 #3



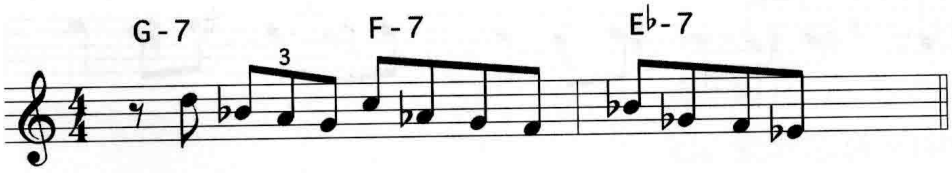
模进可以很简单，如 Freddie Hubbard 在 Harry Warren 的 "You're My Everything"[3] 一曲中只用两个音符的节奏模进（**谱 6–2**），以及他在 Herbie Hancock 的 "Dolphin Dance"[4] 一曲中的旋律模进（**谱 6–3**）。另外两个简单的模进的例子可以看 Mulgrew Miller 在 "Wingspan"[5] 一曲中的四个音符的模进（**谱 6–4**），以及 McCoy Tyner 在 Wayne Shorter 的慢歌 "Lady Day"[6] 一曲中的四个音符的模进（**谱 6-5**）。

6-2



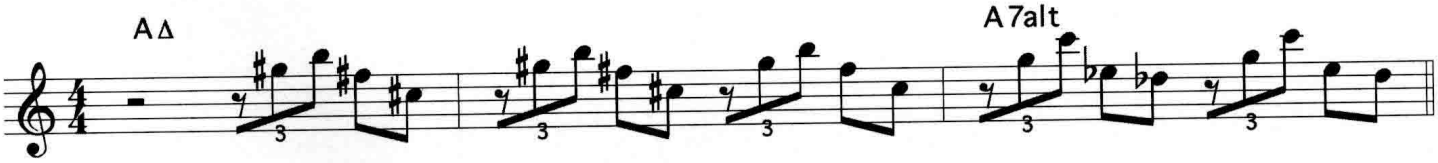
6-3

6-4



6-5

节奏做了简化



[3] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

[4] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

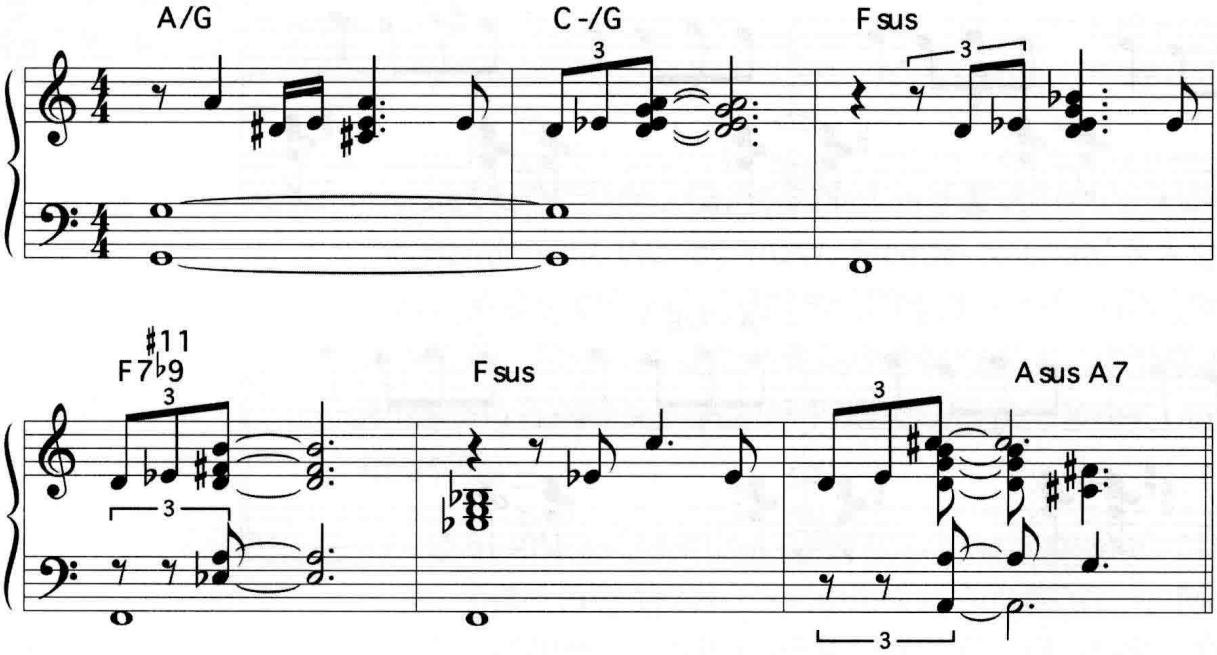
[5] Mulgrew Miller, ***Wingspan,*** Landmark, 1987.
这是 Mulgrew Miller 最出色的唱片之一。

[6] Wayne Shorter, ***The Soothsayer,*** Blue Note, 1965.

谱 6–6 给出了 Herbie Hancock 在 "Dolphin Dance"[7] 一曲中所做的即兴，这是他一连串与众不同的旋律模进中的第一条，简单而优美。请注意跳进的空间越来越大：第 1 小节中 E 到 A（四度），第 2 小节中 E♭ 到 A（三全音），第 3 小节中 E♭ 到 B♭（五度），第 4 小节中 E♭ 到 B（小六度），第 5 小节中 E♭ 到 C（大六度），第 6 小节中 E 到 C♯（又一个大六度）。听一下这六个小节不断加剧的紧张感。演奏模进是在即兴中增加紧张感的有效手段。

6-6

Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化

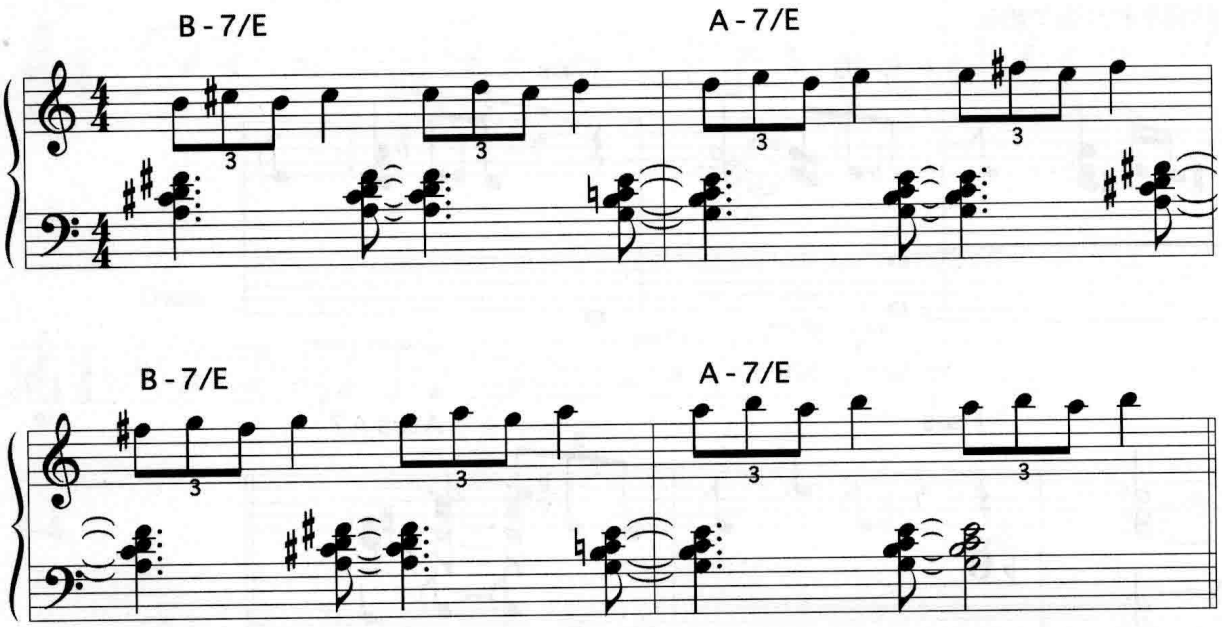


[7] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

同样在 "Dolphin Dance" 中，Herbie Hancock 交替地在 B-7/E 和 A-7/E 两个和弦上弹奏了制造出紧张感的四个音符的上行模进乐句（**谱 6–7**）。请注意这一谱例和下一谱例中左手的无根音和弦配置。E 音在和弦记号中是一个持续低音，Hancock 没有演奏它，而是由贝司手 Ron Carter 演奏的。紧接着又是一个旋律模进，这是一组流畅的四个音符的模进，以八分音符的三连音形式出现的（**谱 6–8**）。和弦记号中的 E♭ 音又是一个持续低音，还是由 Ron Carter 演奏。

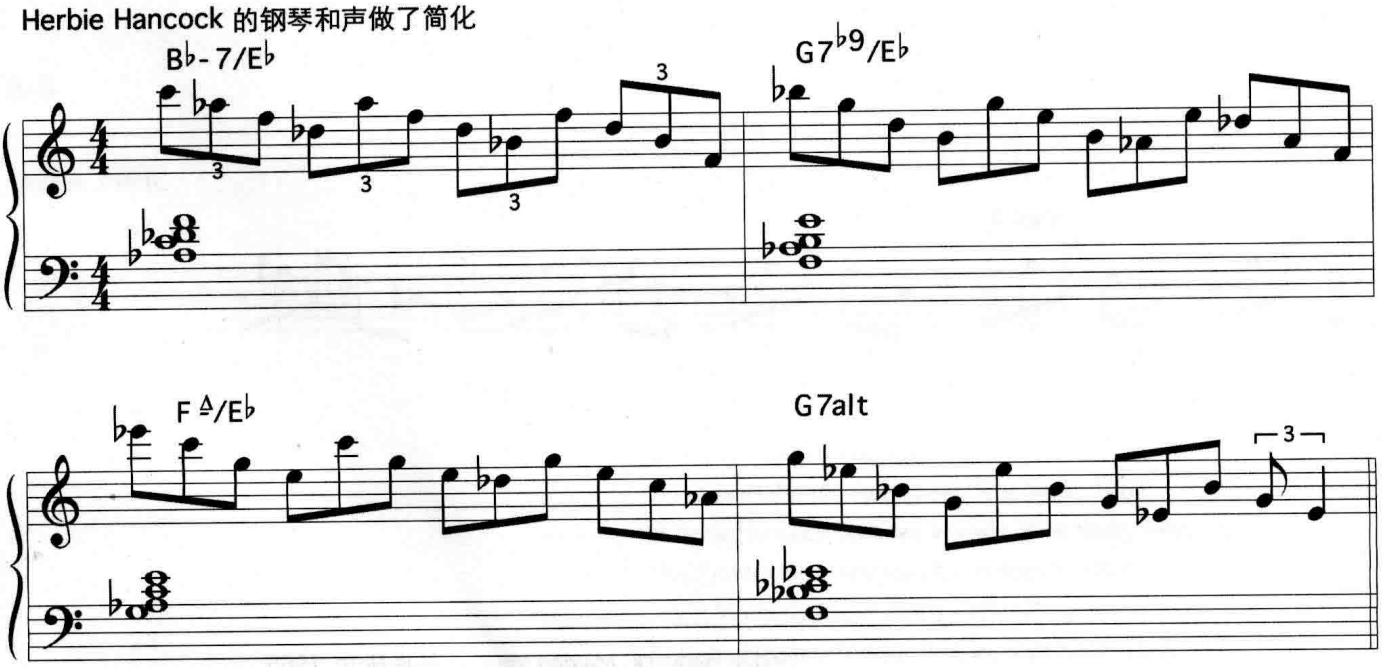
6-7

Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化

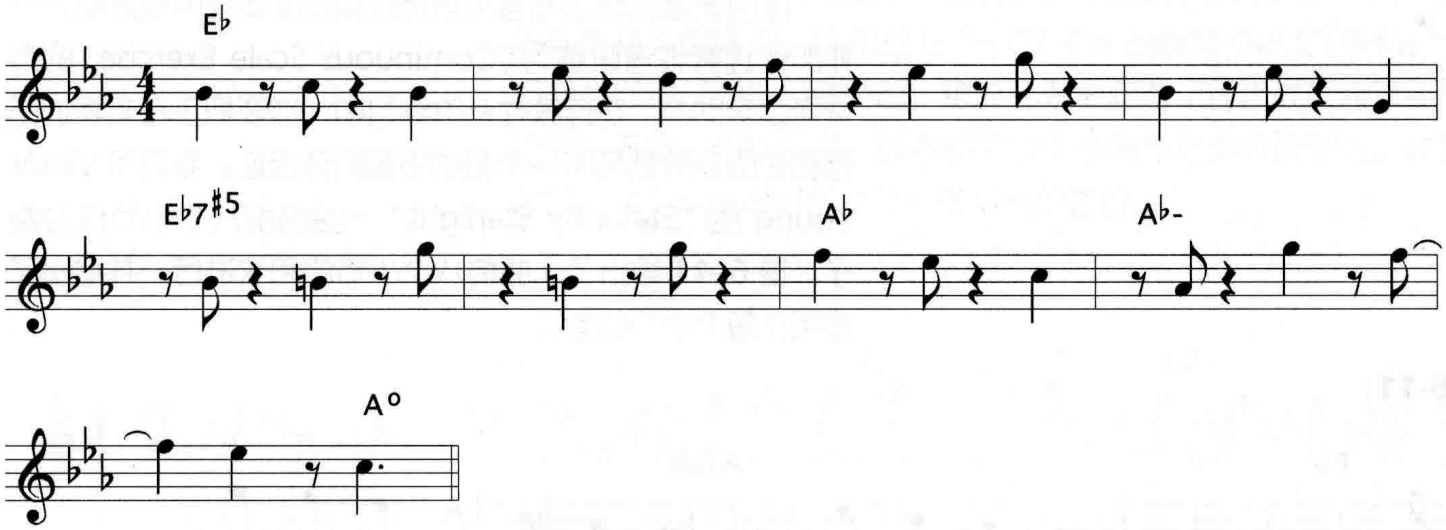


6-8

Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化



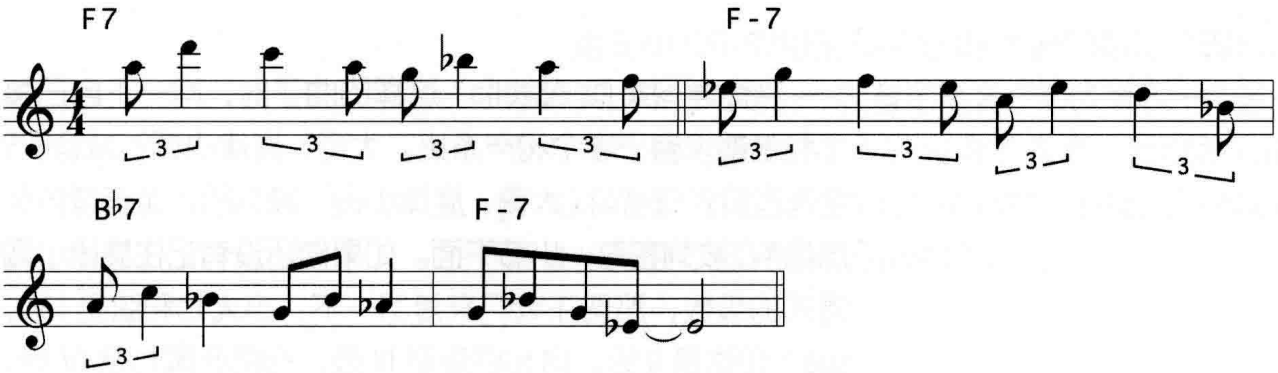
6-9



从 1960 年代起，模进成为爵士乐手重要的技巧，Herbie Hancock、Joe Henderson、Woody Shaw、Freddie Hubbard 等人是这方面的领军人物。更早期的乐手们只是偶尔使用模进。但是，如果演奏一下**谱 6–9**，你会听到一段令人惊讶的有着现代音响效果的九小节模进，这是 Louis Amstrong 在钢琴手 Lil Hardin1927 年的专辑 "Hotter Than That"[8] 中所做的演唱。

谱 6–10 给出了 McCoy Tyner 在 Wayne Shorter 的 "The Big Push"[9] 一曲中所做的有趣的模进。这段模进最有趣的地方在于，McCoy 是在一段八小节乐段的最后一小节上开始这一模进的，这一模进一直持续到下一个乐段的前三个小节。这个例子告诉我们，不要让八个小节一组的乐段限制了你的创造力。

6-10



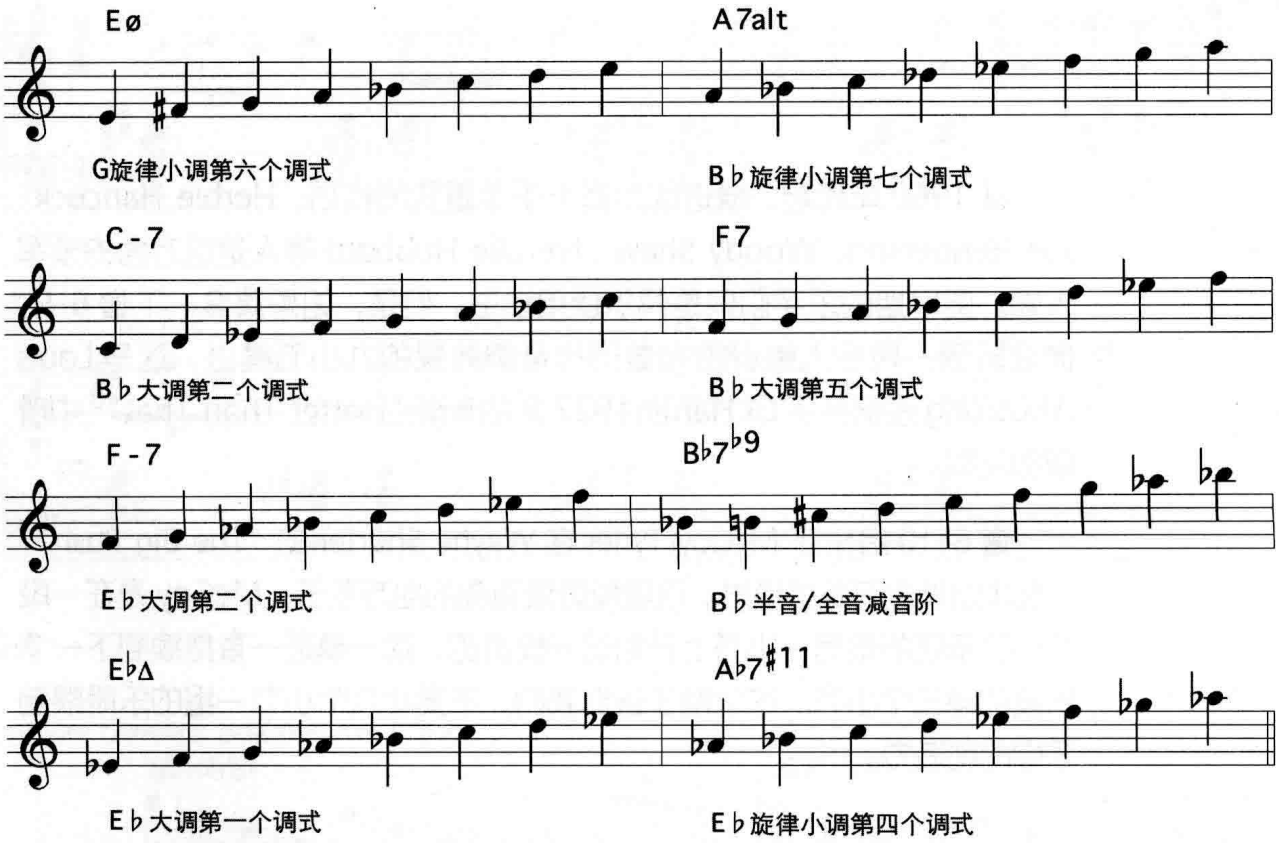
[8] Louis Armstrong, *The Hot Fives & Hot Sevens, Vol. III,* Columbia,1927.

[9] Wayne Shorter, *The Soothsayer,* Blue Note, 1965.

连续性音阶练习

你应该怎么练习把音阶音符转换为旋律性的模进呢？一种叫作连续性音阶练习（Continuous Scale Exercise）的方法可以帮助你。在连续性音阶练习中，你要把正在演奏的任何和弦的音阶音与下一个和弦的音阶音相连。我们用 Victor Young 的 "Stella By Starlight" 一曲的前八个小节作为例子。**谱 6–11** 给出了此曲前八个小节的和弦进行，并给出了适用于每个小节的音阶。

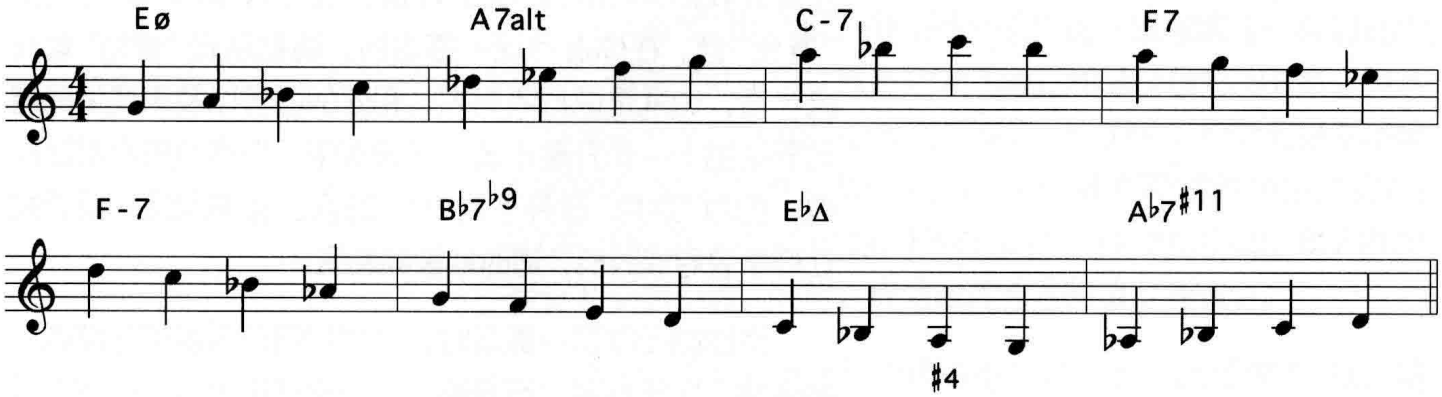
6-11



当你学习类似 "Stella" 这样的曲子时，问一下自己每个和弦都来自于哪个和声系统。大调？旋律小调？减音阶？全音音阶？母音阶（大调、旋律小调、减音阶、全音音阶和声体系）被列在每一小节下面。如果你还没有记住旋律小调调式的级数，那现在我们来复习一下：小大七和弦是 I 级，sus♭9 和弦是 II 级，增利底亚是 III 级，利底亚属七是 IV 级，半减七和弦是 VI 级，变化属七和弦是 VII 级。在每一个调上都请把这些和弦作为一个整体来学习。

辨识正确的音阶，你就会知道在每个和弦上应该选择什么音阶。实践中，你在解读和弦时能有更多的自由发挥空间。你能现场即兴地做和声重编[10]，比如把 G-7– C7–FΔ 改编为 Gø–C7$^{\flat 9}$–FΔ$^{\sharp 4}$。但是当你刚开始学习音阶时，最好还是把和弦记号当成代表了一个特定的音阶。也就是说，请按照记号本身的意思来解读和弦。在现阶段，每个和弦记号代表了一条单一的音阶。

6-12



看一下**谱 6–12**，Eø 是此曲第 1 小节的第一个和弦，它来源于 G 旋律小调的第六个调式。我们别从和弦的根音 E 开始——这样太简单了。我们随意地从 Eø 和弦的第三音，G 音开始，然后以四分音符按 G 旋律小调顺序上行：G–A–B♭–C。

第 2 小节中的和弦 A7alt 是 B♭ 旋律小调的第七级调式。在 C 音之后——C 音是第 1 小节的最后一个音——而且又属于 A7alt 和弦及其音阶的音是什么呢？应该是 D♭（C♯ 的等音），也就是 A7alt 和弦的第三音。这个音就成了第 2 小节的第一个音。旋律接着按 B♭ 旋律小调的顺序上行：D♭–E♭–F–G。

第 3 小节中的和弦 C-7 是 B♭ 大调的第二个调式，也就是多利底调式。G 音之后——G 音是第 2 小节的最后一个音——而且又属于 C 多利底的音是什么呢？应该是 A 音，而旋律又接着上行。为了让你不用费神去看五线谱上的无数上加线，所以从五线谱上方的第 3 小节的 C 音开始我们让旋律下行。

[10] 我们会在第十三和十四章中讨论和声重编。

C-7 小节的最后一个音是 B♭，接着下行到 F7 和弦所在的小节。能接着旋律而又属于 F 混合利底亚的音是 A，从 A 音开始再按照和弦进行继续下行。在中央 C 下面的 G 音处再改变一下旋律进行的方向，这样你就不用再费神去看五线谱下面的无数下加线了。

当你在第 7 小节的 E♭Δ 处做旋律下行时，你会想到的是运用 E♭ 大调中的 A♭ 音，而不是谱例中显示的 A 音。在此处我把 A♭ 音替换成了 A 音，因为 A♭ 是 E♭Δ 和弦的“避免”音。在你进行这一练习时，请把所有“避免”音升高半音，也就是说把所有大七和弦的四音以及未变化的属七和弦的十一音升高半音。在现实中，你不必每次都这样做，因为“避免”音并不是“坏”的音。但练习这一技巧能让你学会寻找时机，适时地重编和弦。

当你自己做这一练习时，可根据自己乐器的音域做一些调整，决定从哪个音开始，从哪里开始改变上行或下行方向。别费太多的力气演奏过高或过低的音。

如果一个小节有两个和弦，那么每个小节演奏两个音而不是四个。这一练习的好处是双重的：

1）它让你从上一个和弦结束的地方开始连接下一个新的音阶，而不是每次都简单地从音阶的根音开始。

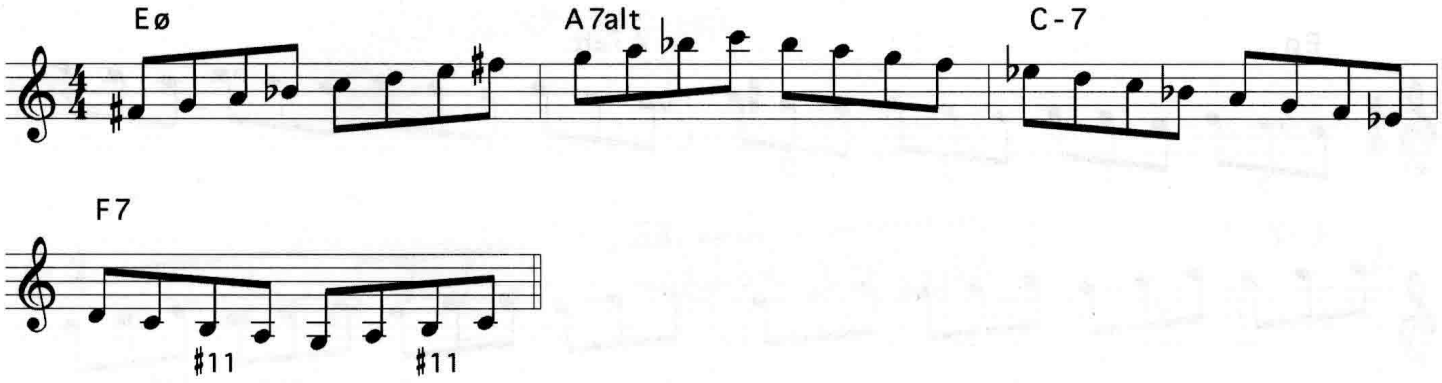
2）最重要的是，你能学会如何连接音阶。你会获得经验，演奏绵长而流动的旋律。进行这一练习还让你认识到每个音阶中的每个音都是同样重要的，让你摆脱“根音偏见”，摆脱每次见到一个音阶就从根音开始思考的习惯。

请记住你的目标是将音阶内化，使其成为可供选择的一组音符，能以任何顺序演奏。

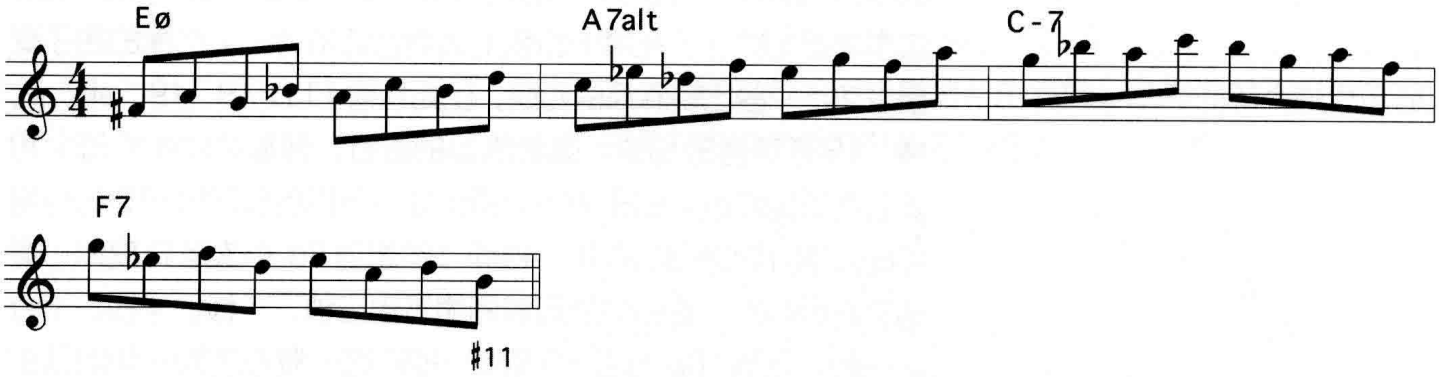
从 The New Real Books 或是 The World's Greatest Fake Book 中选择一些曲子，以刚才学习 "Stella By Starlight" 的方法学习这些曲子，在每个和弦上演奏合适的音阶。选择的曲子要至少包括一些比较麻烦的和弦，比如包含 ♯11、♭9、♯9、alt、ø、♯4、♯5 等等音的和弦。随着练习的进行，你很快就能将每个和弦上合适的音阶内化于心中。请留意一下你的反应时间是如何缩短的。刚开始你可能要用十秒钟才能想到 Bø 和弦是 D 旋律小调的第六级调式。把你的反应时间缩短到三秒、一秒、半秒、十分之一秒，直到 "Bø 和弦 =D 旋律小调" 这一概念成为一种自动的反应。有些教师用卡片来帮助学习建立和弦与音阶的联系。其实你甚至不用手握乐器就能做这个练习。比如说，按照五度圈的顺序把所有 alt 和弦都思考一下，把每个 alt 相应的旋律小调找到：C7alt 来自于 D♭ 旋律小调，F7alt 来自于 F♯ 旋律小调，B♭7alt 来自于 B 旋律小调，等等。你可以在洗澡时做这些练习。

你可以演奏八分音符以改变练习的方式，比如**谱 6–13**。请注意 F7 和弦中升高半音的 "避免" 音。另外请注意我们在 A7alt 和弦的中间改变了旋律进行的方向。能够在小节的任意一拍上改变旋律的方向是一项必要的技巧。

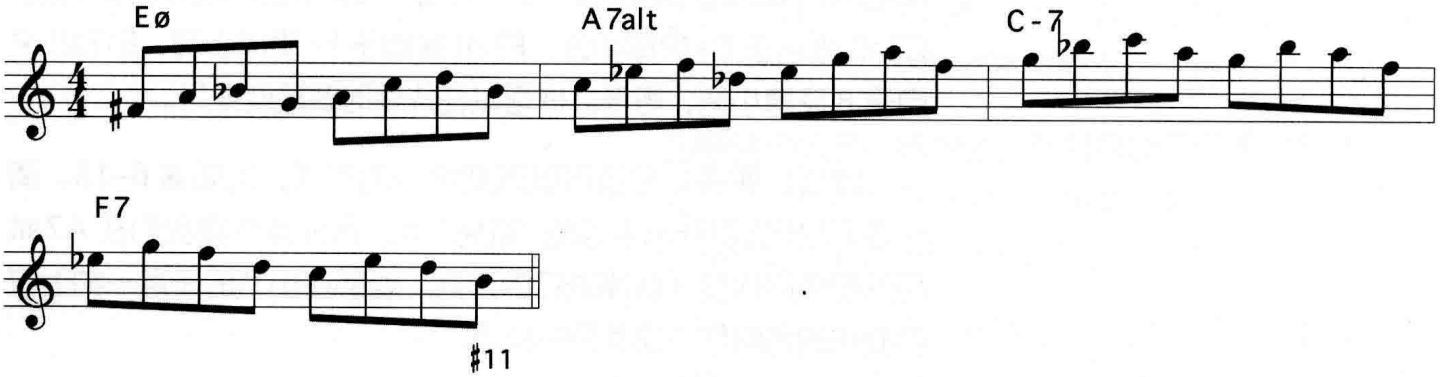
6-13



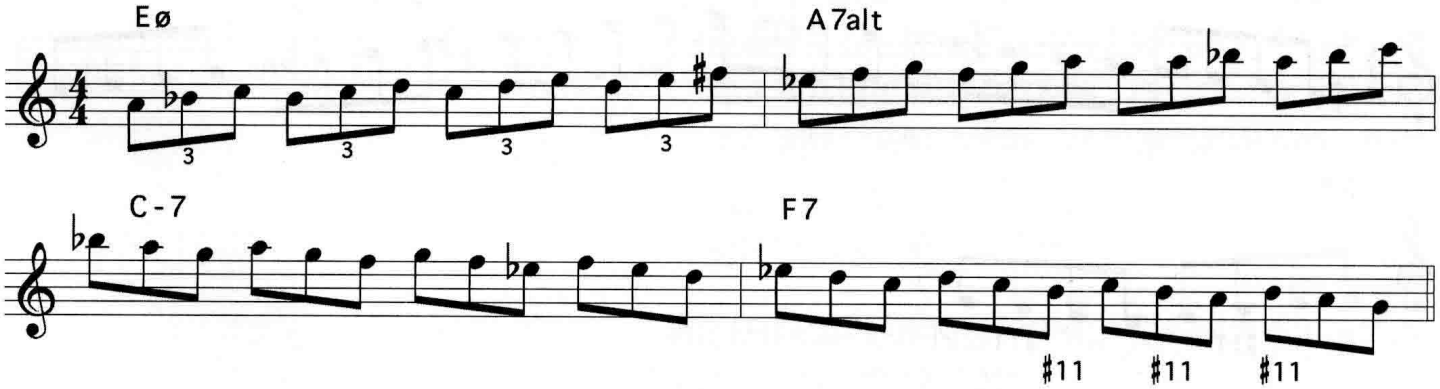
6-14



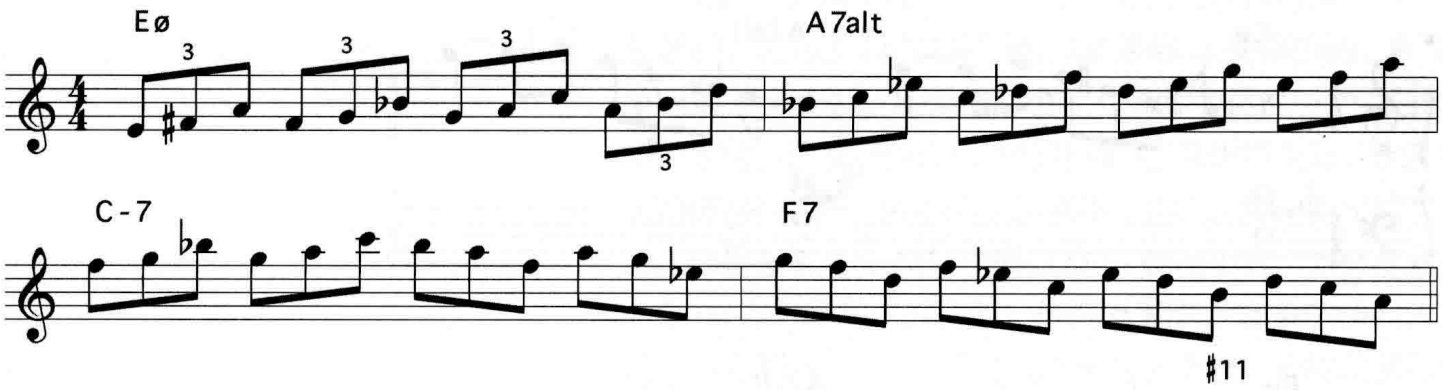
6-15



6-16



6-17

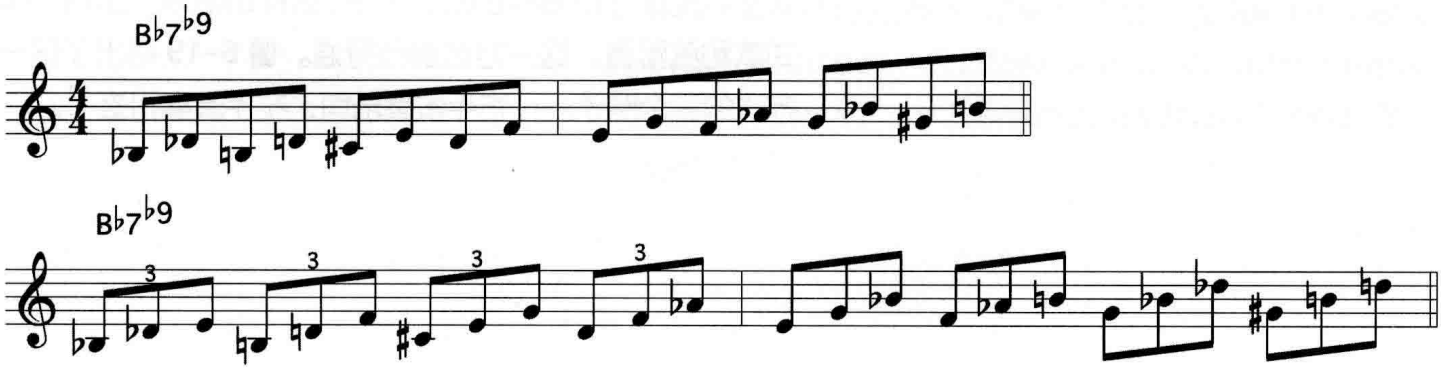


接着以八分音符演奏分解的三度音，上行和下行都要练习，如**谱 6–14**。再演奏三度音，上行或下行，并改变方向，如**谱 6–15**。再演奏三连音，如**谱 6–16**。再以级进加跳进的方式演奏三连音，如**谱 6–17**。

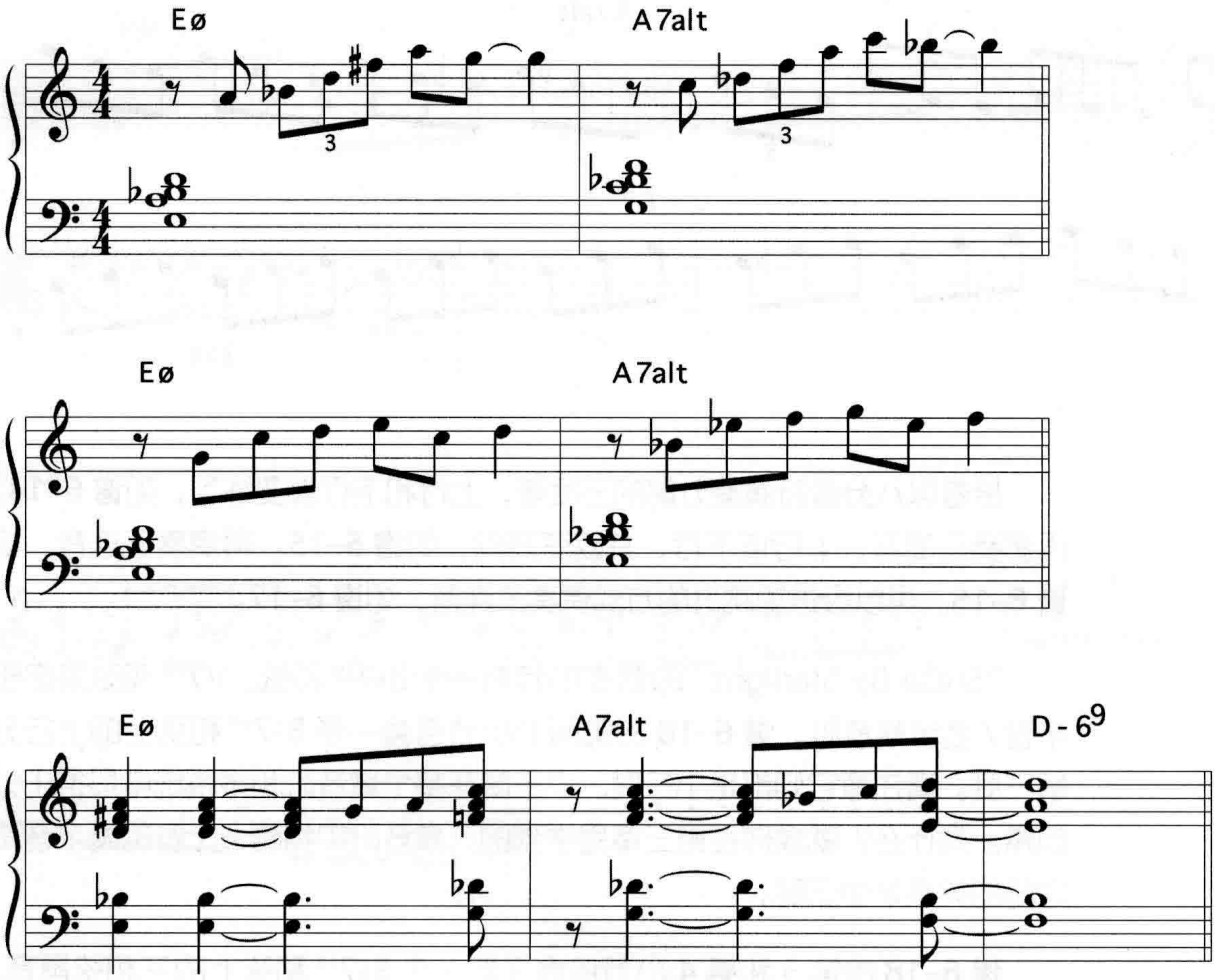
"Stella By Starlight" 的第 6 小节有一个 B♭7♭9 和弦。V7♭9 和弦来自于半音 / 全音减音阶。**谱 6–18** 的前两个小节包含一条 B♭7♭9 和弦上的上行分解三度。请注意它们都是小三度。小三度在整个减音阶和声系统中显得十分自然。为什么？就像你在第三章里学到的，减音阶中相隔一个音的两个音符之间的关系是小三度。

谱 6–18 的第 3 和第 4 小节包含了同一个 B♭7♭9 和弦上的三和弦琶音。请注意它们都是减三和弦。我们在第三章中讲过，减三和弦能很自然地出现在整个减音阶和声系统中。

6-18



6-19



你在"Stella"一曲第 1 小节的 Eø 和弦上演奏的任何内容都能在升高一个小三度后用于第 2 小节中的 A7alt 和弦上。无论你在 Eø 和弦上演奏什么样的乐段、乐句、模式或和弦配置，这一方法都行得通。**谱 6–19** 给出了这一方法的三个例子——右手演奏乐句，左手演奏和弦[11]。

[11] 请你再次注意，钢琴和声中有一些是无根音配置。

为什么能行呢？因为半减七和弦与 alt 和弦都来自旋律小调和声，而属于每个特定旋律小调内的任何内容都可以相互替换，因为没有“避免”音。Eø 来自 G 旋律小调，A7alt 来自 B♭旋律小调。B♭旋律小调比 G 旋律小调高一个小三度，所以你可以把演奏的任何内容升高小三度进行重复。也许你认为你是在演奏 Eø 和弦以及 A7alt 和弦，但从更深层次来说，你是在演奏 G 旋律小调以及 B♭ 旋律小调。当你在演奏一个 IIø–V7alt 和弦连接时，你在 ø 和弦上演奏的任何内容都可以升高一个小三度后在 alt 和弦上重复。记住用调号思考，不要用和弦思考。

在升高一个小三度（或任何音程）的位置上重复某些内容能创造模进，这种模进在平行的方向上发展——也叫作平行进行（parallelism）。平行进行为你的即兴演奏增添了结构感和连贯性。

我们讨论过的这些模进里有的非常富有音乐性，用于即兴会有很好的效果。但如果你在乐曲中从头到尾地使用模进，那你的演奏听起来会显得很机械。当然，作为一段富有歌唱性、流畅自然的即兴中的一部分，模进能为演奏增加结构感和组织性。请发挥创造力，构思一些你自己的模进。

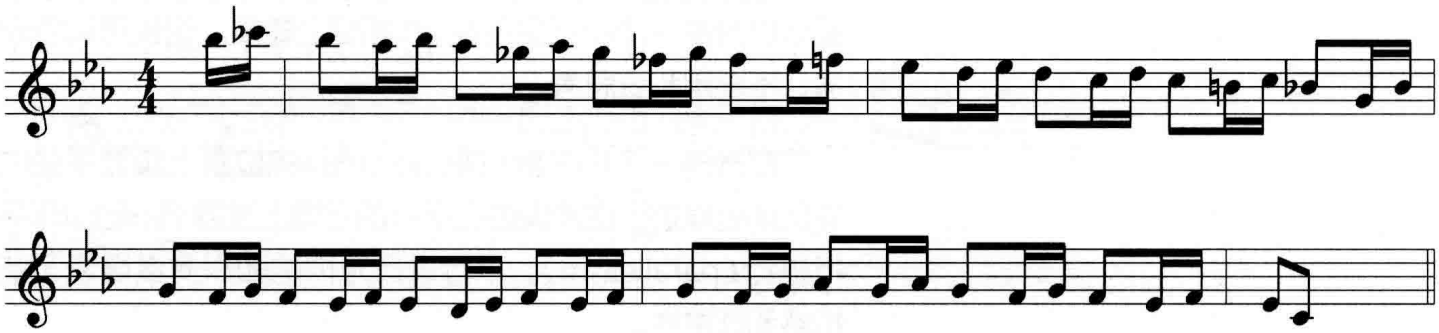
模进演奏的大师们

几乎所有的爵士乐大师在即兴时都会时不时地演奏模进，其中有几位是模进演奏的大师。如 Joe Henderson、Herbie Hancock、Freddie Hubbard、John Coltrane、George Coleman、Lee Morgan 以及 Wayne Shorter 都是这方面的大师。

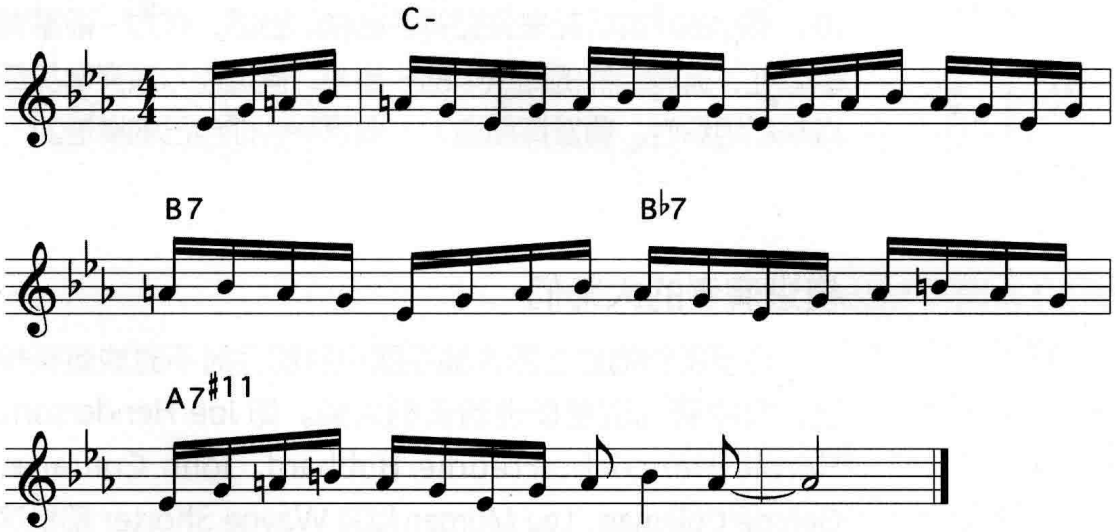
Joe Henderson

Joe Henderson 是模进演奏的大师。**谱 6–20** 是他在 Horace Silver 的 "Bonita"[12] 一曲中演奏的简单的三个音符的旋律模进。**谱 6–21** 是他在这首曲子中的另一段即兴，他在前两个和弦上演奏八个音符的旋律模进，只在最后两个和弦上改变了一个音（把 B♭ 改为原位 B 音）。

6-20



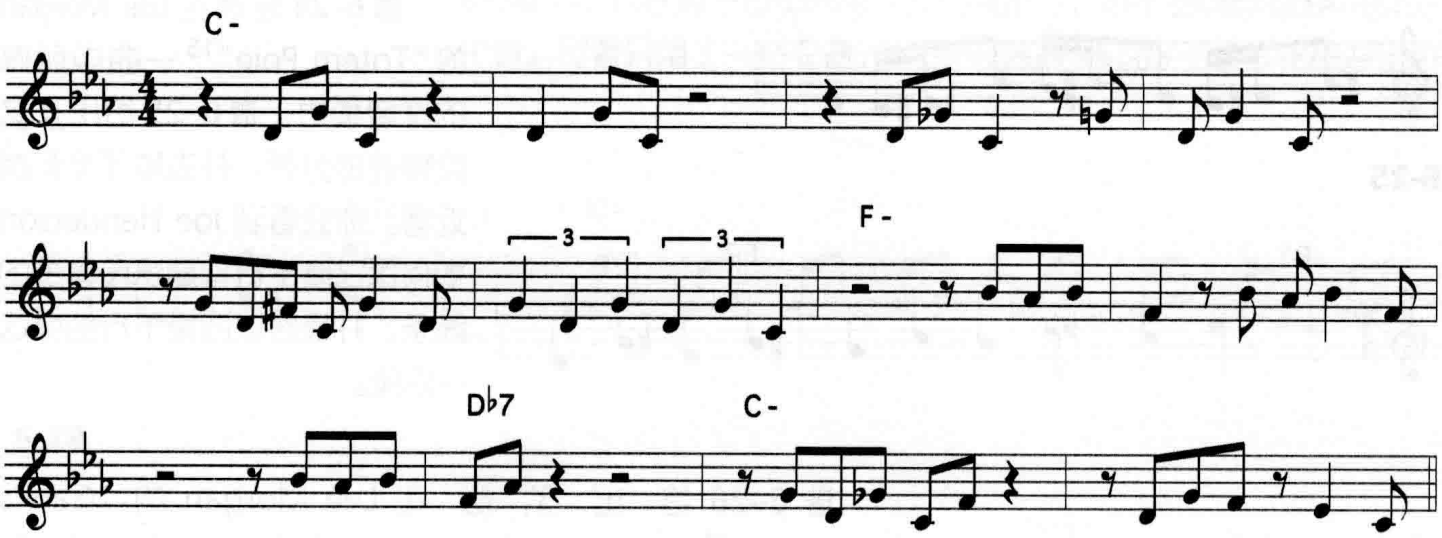
6-21



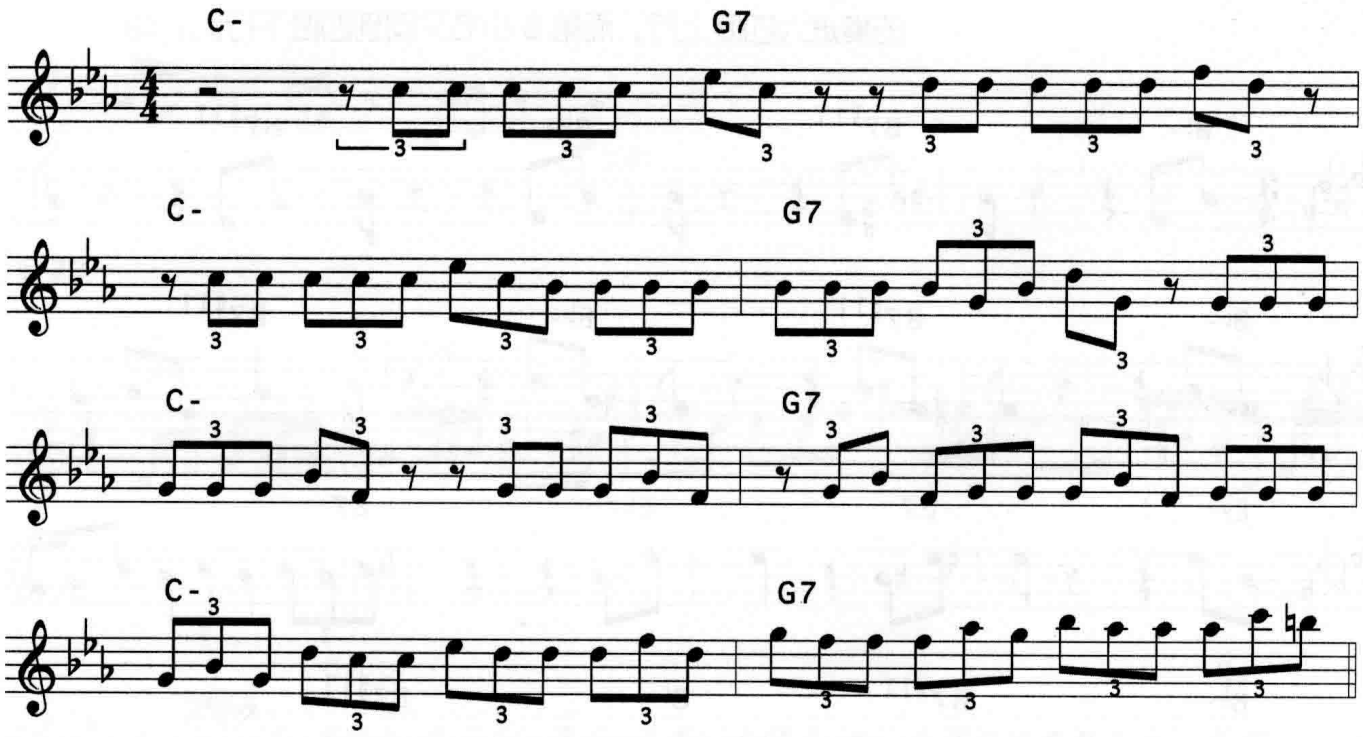
[12] Horace Silver, ***The Cape Verdean Blues,*** Blue Note,1965.
这是 Horace Silver 最出色的唱片之一。

谱 6–22 是他在 Horace Silver 的 "Nutville"[13] 一曲中演奏的三个音符的旋律模进。请注意他为这段简单的动机所注入的大量节奏变化。**谱 6–23** 是他在 Duke Pearson 的 "Empathy"[14] 一曲的前八小节中即兴演奏的节奏模进。

6-22



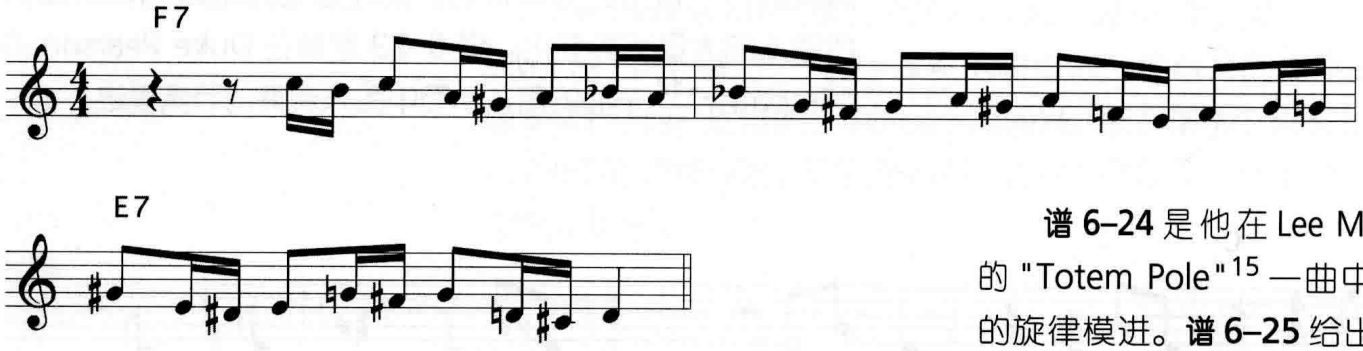
6-23



[13] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues,* Blue Note, 1965.

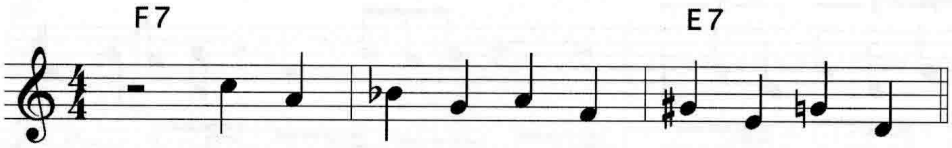
[14] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee,* Blue Note, 1966.

6-24



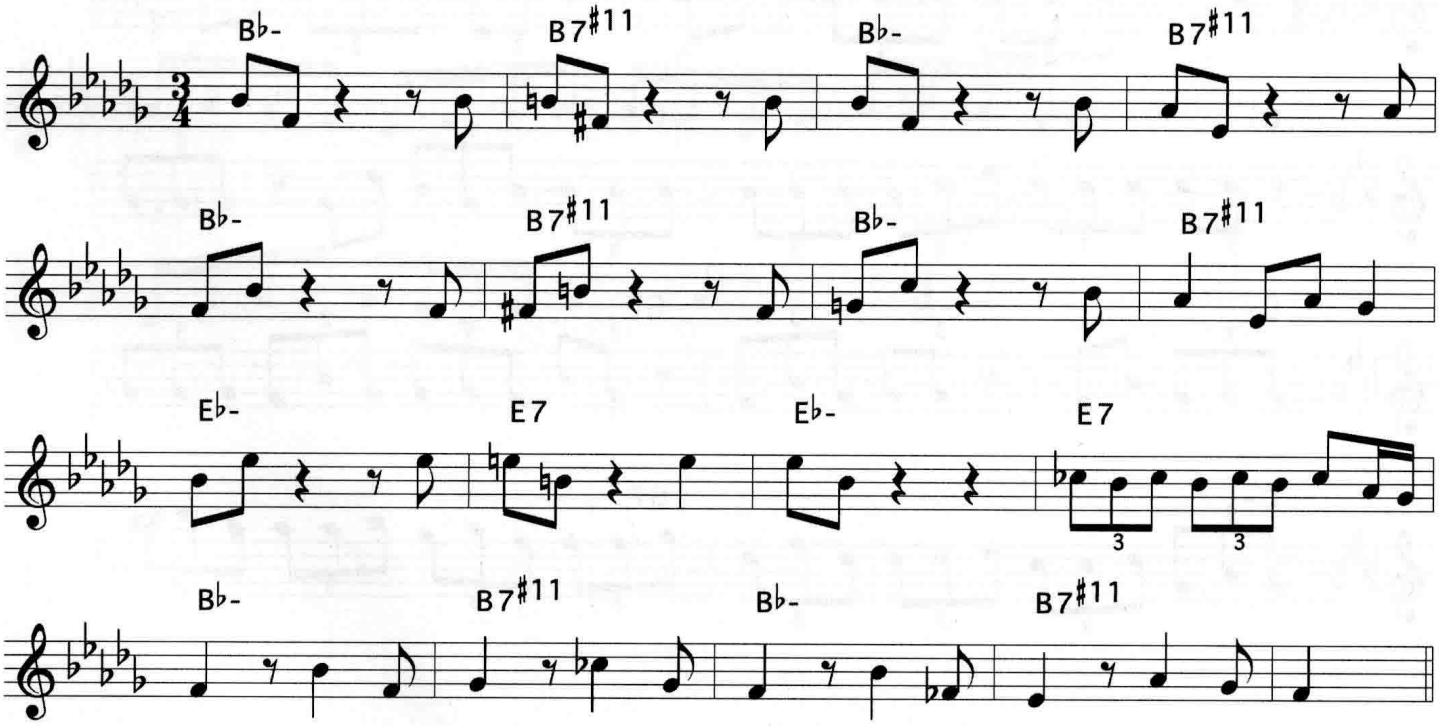
谱 6–24 是他在 Lee Morgan 的 "Totem Pole"[15] 一曲中所做的旋律模进。**谱 6–25** 给出了这段模进的分析，并去掉了半音趋近音。你会看到 Joe Henderson 如何以三度下行勾勒这段模进的线条，并最终以四度下行结束这一乐段。

6-25



谱 6–26 给出了他在 Lee Morgan 的 "Gary's Notebook"[16] 一曲前十六个小节中所做的即兴，他演奏了一段三个音符的节奏模进，主要的音程为四度。请注意他所营造的层次感，第 1 至第 4 小节的模进为四度下行，第 5 至第 7 小节的模进为四度上行，而第 8 小节又回到四度下行。

6-26

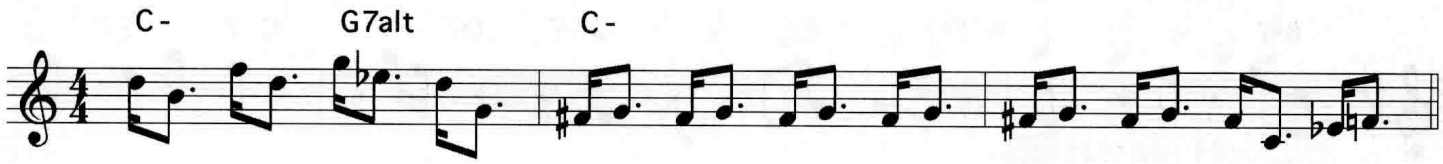


[15] Lee Morgan, *The Sidewinder,* Blue Note, 1963.

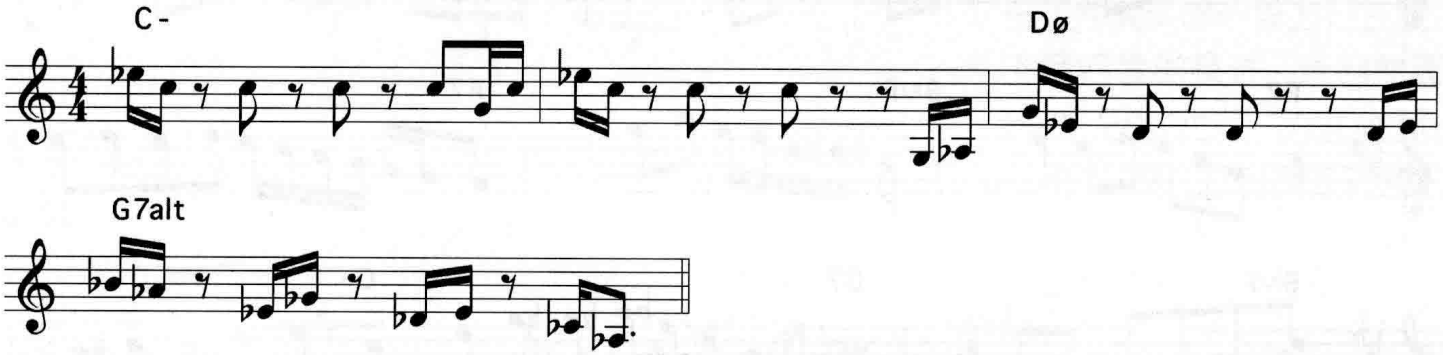
[16] Lee Morgan, *The Sidewinder,* Blue Note, 1963.

他在**谱 6–27** 中演奏了两个音符的节奏模进，选自他在 Duke Pearson 的 "Idle Moments"[17] 一曲中的即兴。在这段即兴的稍后部分里，他演奏了一段节奏模进，每个小节开始是两个十六分音符，在第二、第三拍上用八分音符，再由十六分音符导入下一个小节，见**谱 6–28**。**谱 6–29** 是他同一段即兴中的一段三个音符的节奏模进。在**谱 6–30** 中，他在同一段即兴里向我们展示了，你不必演奏和弦中的每一个音。尽管只用了一个 C 音，他仍然向我们展现了节奏变化的冲击力。

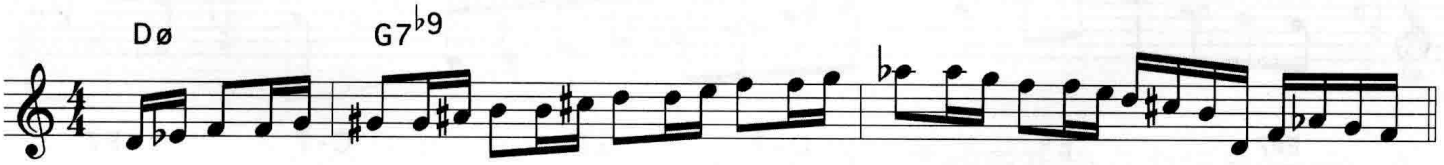
6-27



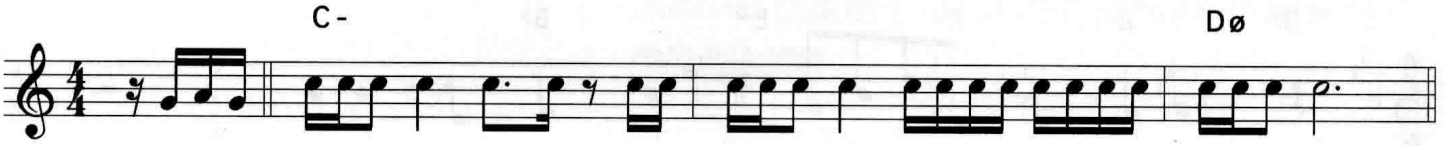
6-28



6-29

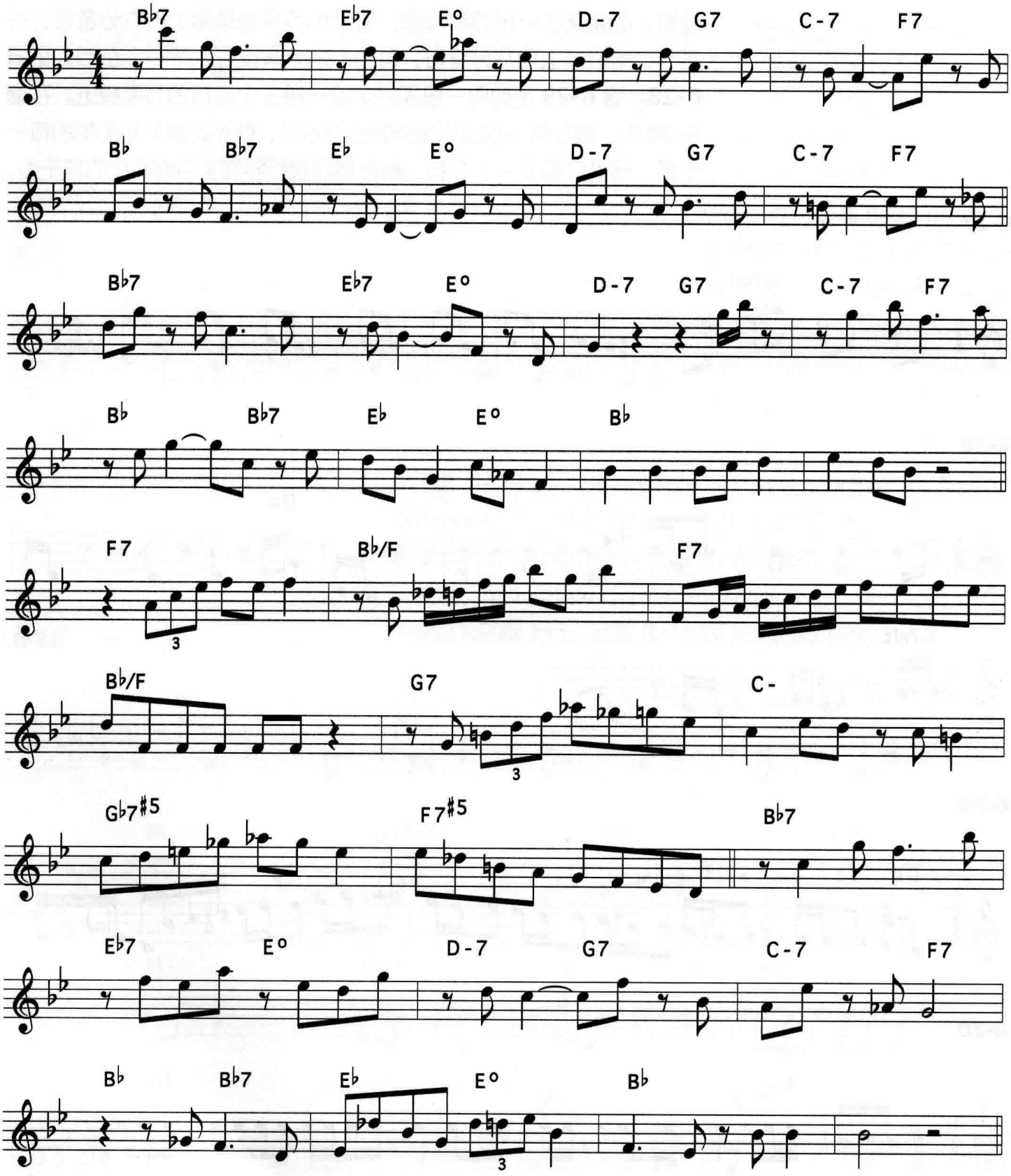


6-30



[17] Grant Green, *Idle Moments,* Blue Note, 1963.

6-31

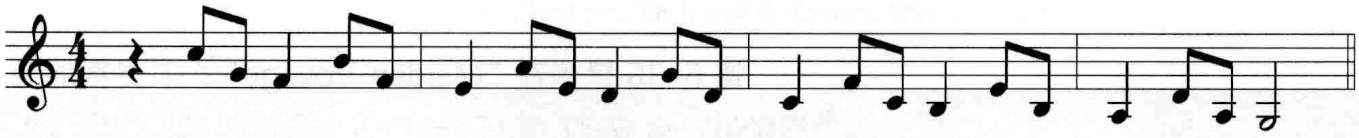

B♭7 E♭7 E° D-7 G7 C-7 F7
B♭ B♭7 E♭ E° D-7 G7 C-7 F7
B♭7 E♭7 E° D-7 G7 C-7 F7
B♭ B♭7 E♭ E° B♭
F7 B♭/F F7
B♭/F G7 C-
G♭7#5 F7#5 B♭7
E♭7 E° D-7 G7 C-7 F7
B♭ B♭7 E♭ E° B♭

谱 6–31 是 Joe Henderson 最伟大的即兴之一，是在 Lee Morgan 的 "Ca-Lee-So"[18] 一曲中所做。他以有趣的方式在前十六小节中演奏了一段三个音符的模进，而在最后八小节中又回到这段模进。

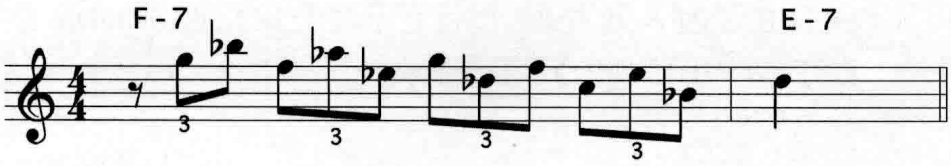
如果你想练习他的这一乐句，请见**谱 6–32**，这里给出的是 C 调，但请保证在所有的大调和旋律小调上进行练习。

6-32

(C大调的任何和弦)



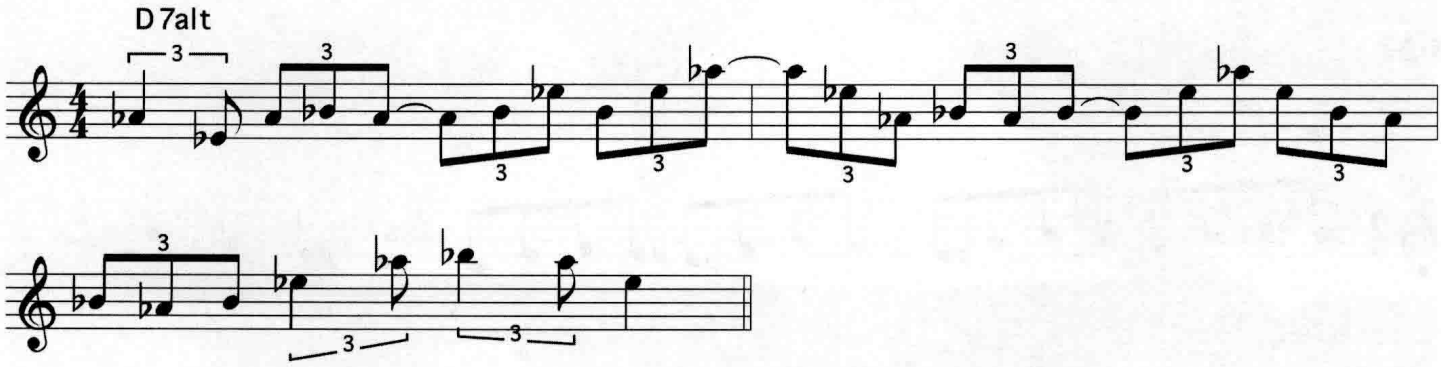
6-33



Herbie Hancock

Herbie Hancock 是另一位模进演奏大师。**谱 6–33** 给出了他演奏的一段上行三度、下行四度的模进，选自他在 Harry Warren 的 "You're My Everything"[19] 一曲中的即兴。

6-34



谱 6–34 展示了他只运用三个音符——E♭、A♭、B♭——创造的丰富内容，他以令人耳目一新的节奏方式在 D7alt 和弦上组织这些音符。此例选自他在 Freddie Hubbard 优美的十一小节乐曲 "Prophet Jennings"[20] 中所做的演奏。

---

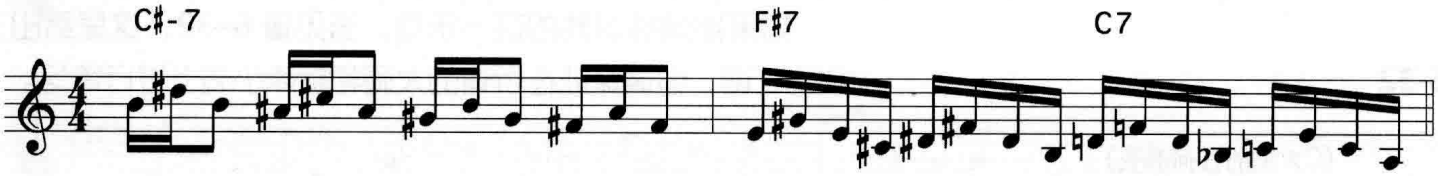
[18] Lee Morgan, ***Delightfulee,*** Blue Note, 1966.
Joe Henderson 的即兴段记谱移高了一个八度，以方便阅读。

[19] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

[20] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

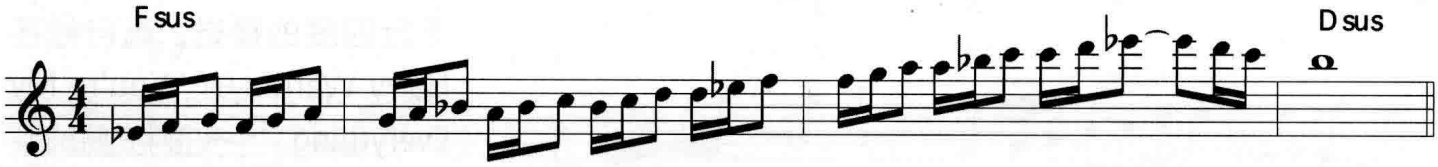
在 Freddie Hubbard 献给 Booker Little 的优美乐曲 "Lament For Booker" 中，Herbie 做了一段上行下行的模进，见**谱 6–35**。[21]

6-35

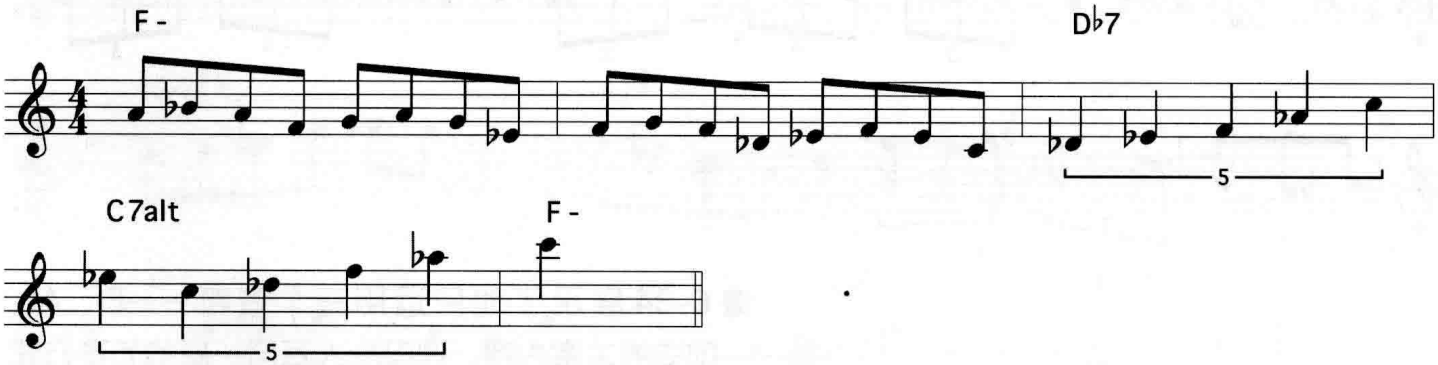


谱 6–36 是他在 "Maiden Voyage"[22] 中演奏的节奏模进。**谱 6–37** 给出了他做的一段四个音符的旋律模进，接着是一段五个音符的模进，选自他在 "The Eye Of The Hurricane"[23] 一曲中的即兴。不要被第 1 小节中的原位 A 音困扰，尽管它不属于 F- 和弦。Herbie 在这两个小节中进行了离调演奏。

6-36



6-37



[21]Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

[22]Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

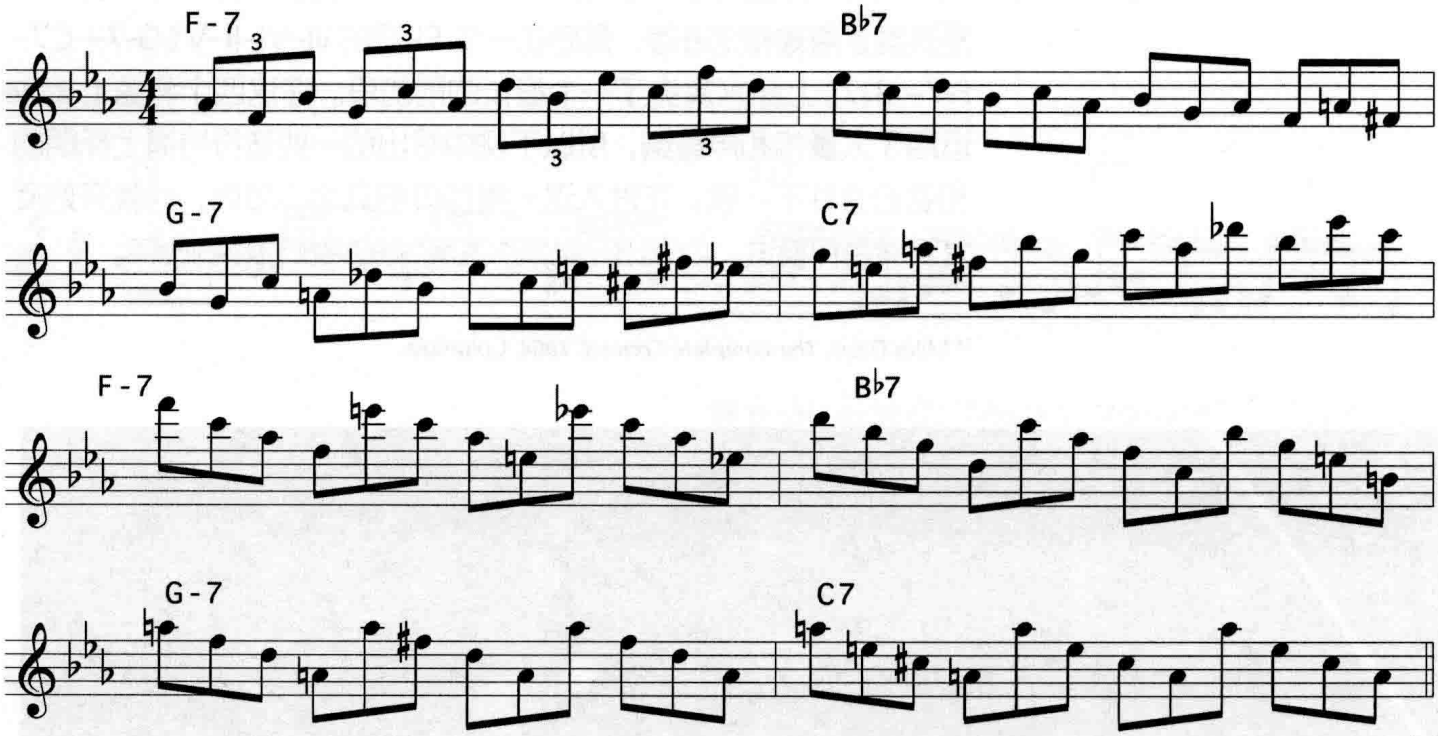
[23]Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

Herbie Hancock 最伟大的即兴之一是在 Cole Porter 的 "All Of You"[24] 一曲中所做。在 Miles Davis 的这张专辑中，Herbie 先是演奏了两遍和弦进行，然后在一个 E♭ 调的 III–VI–II–V（G-7– C7– F-7– B♭7）上即兴演奏了一个很长的附加段。在这四个和弦上，他运用了大量的和声重编，所以下例中给出的一些音符与谱上标明的和弦记号并不一致。在进入这一附加段的几个小节后，他就开始反复演奏各种模进，创造出充满紧张和解决的绵长流畅的旋律。

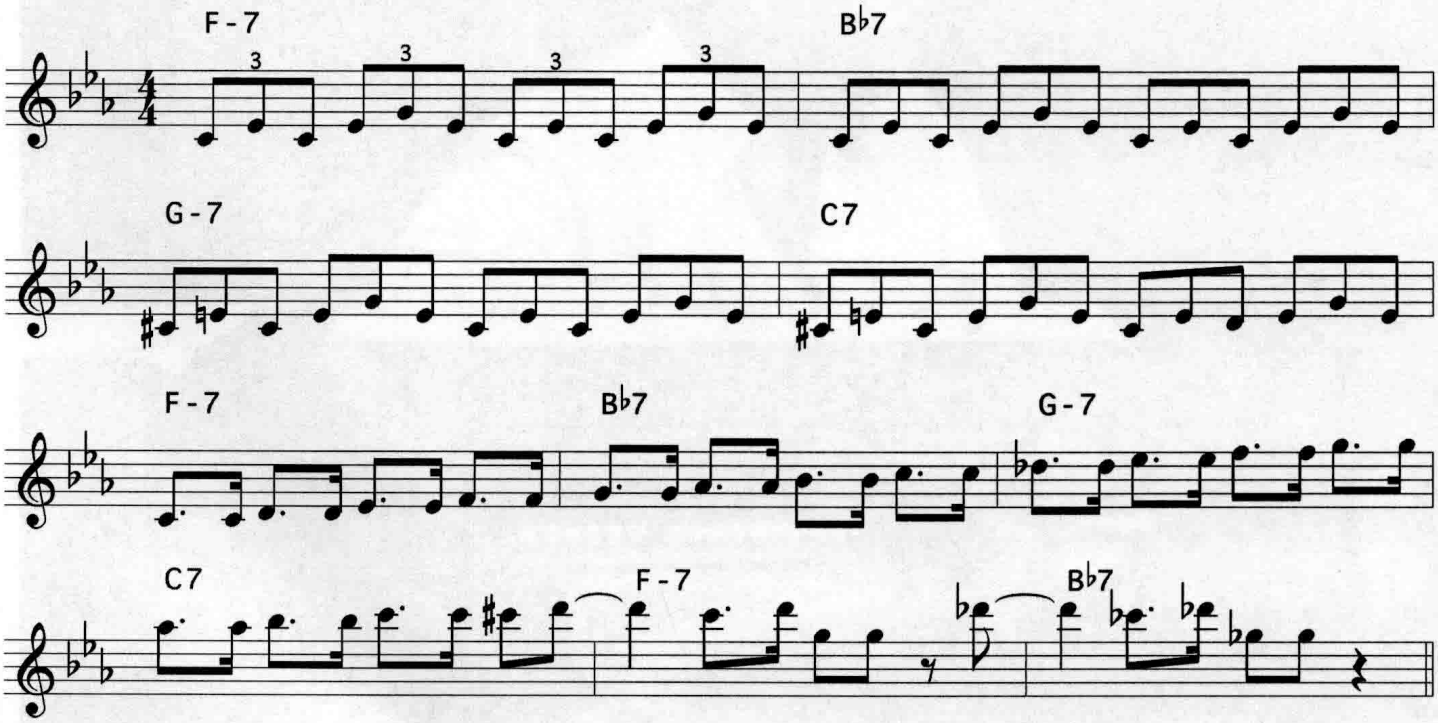
[24] Miles Davis, ***The Complete Concert, 1964,*** Columbia.

Herbie Hancock

6-38



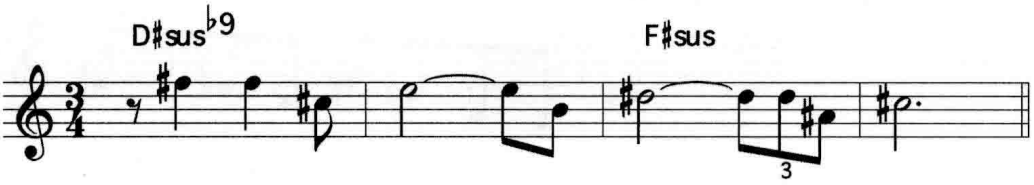
6-39



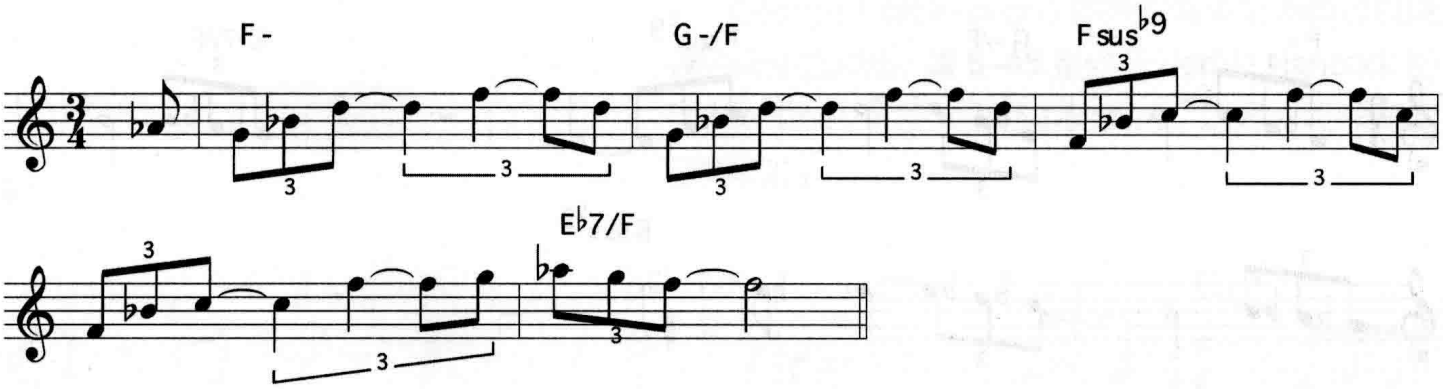
他在 "All Of You" 中演奏的第一段模进（**谱 6–38**）是两个音符的音型（下行三度，再上行四度），并以三连音形式出现，先上行，再下行，然后又上行，然后在这之后的几个小节里又突然转到下行三和弦的模进。在同一段即兴里，**谱 6–39** 给出了他又一次运用三连音音型，然后转为同一个音的重复，再以半音下行的方式演奏了五个音符的模进。

谱 6–40 是他在自己的曲子 "Little One"[25] 中的即兴，用了下行四度、上行三度的模进。在这段即兴的稍后部分里，他又演奏了复杂的节奏模进（**谱 6–41**）[26]。

6-40



6-41



这些例子从谱例上看非常不错，但听一下真实的演奏能让你到达新的境界。只有听过这些演奏你才能感受到即兴中的紧张和解决，才能感受到 Herbie 与贝司手 Ron Carter 以及鼓手 Tony Williams 之间的互动，才能感觉到他们的演奏中包含的感情因素。也就是说，你要买这张唱片来听。

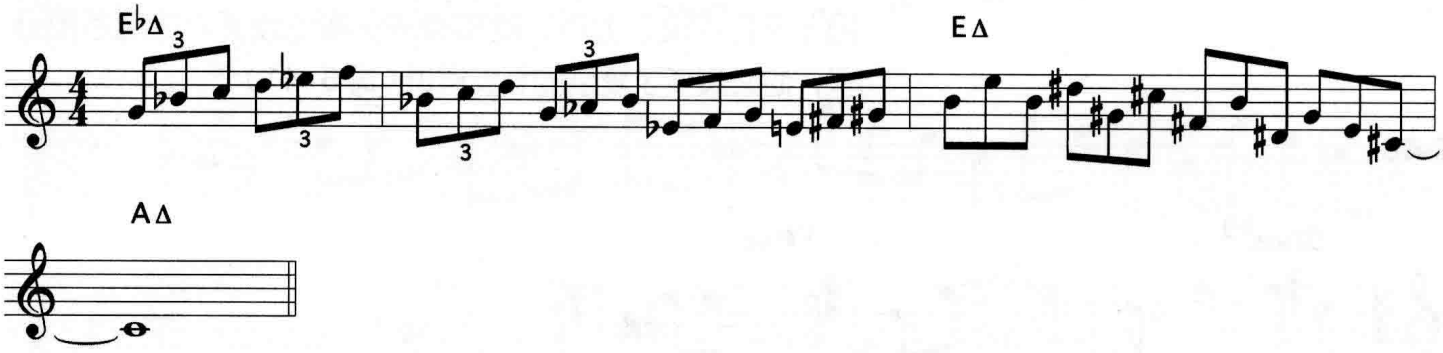
[25] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

[26] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

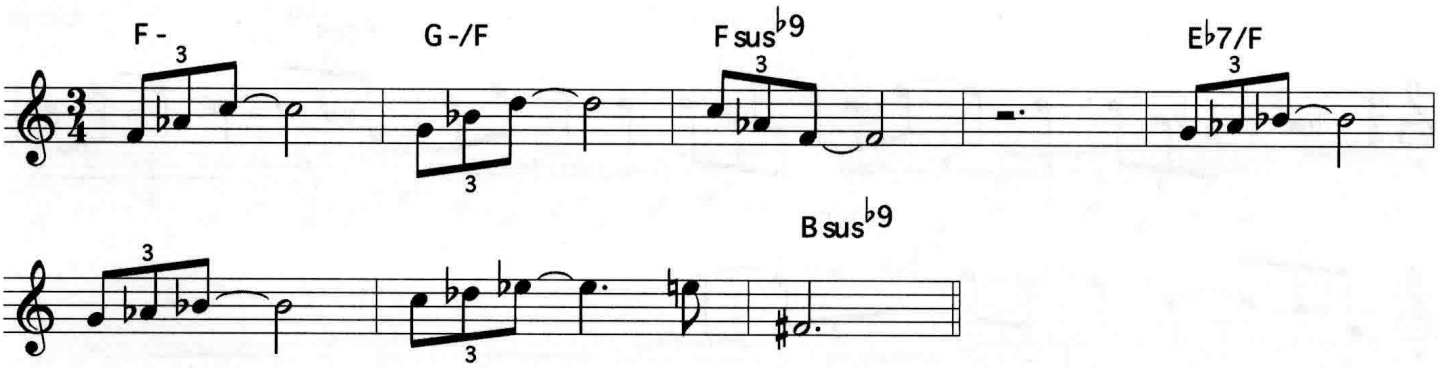
Freddie Hubbard

Freddie Hubbard 演奏的模进也极为精彩。**谱 6–42** 是他在 Duke Pearson 优美的乐曲 "Gaslight"[27] 中所做的三连音模进。**谱 6–43** 是他演奏的另一段三连音模进，选自他在 Herbie Hancock 的 "Little One"[28] 一曲中的即兴。

6-42



6-43



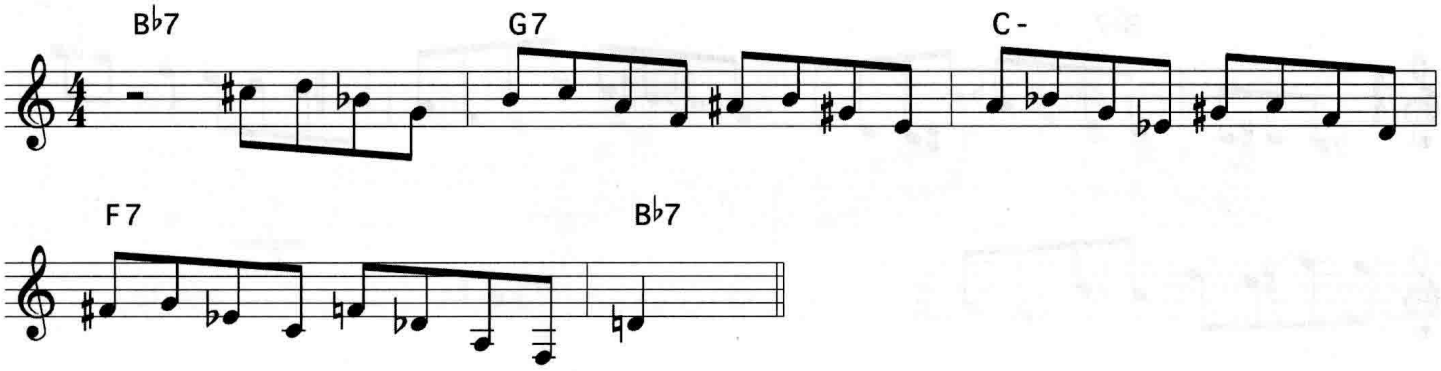
[27] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee,* Blue Note, 1966.

[28] Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note, 1965.

John Coltrane

John Coltrane 也是经常演奏模进的大师。**谱 6–44** 是他在 "Locomotion"[29] 一曲中的一段即兴。四个音符一组的第一个音都以半音引导出一个下行三和弦的五音。在本章稍后还会有 Coltrane 其他的模进谱例。

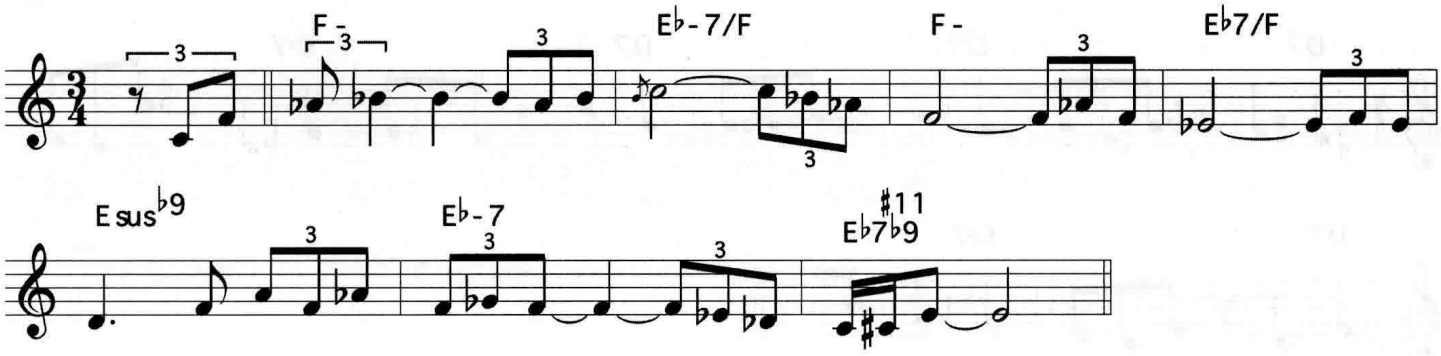
6-44



George Coleman

George Coleman 是在即兴演奏中运用模进以增强结构性的大师。**谱 6–45** 是他在 Herbie Hancock 的 "Little One"[30] 前八小节中的即兴，这是一段深情的节奏模进。

6-45



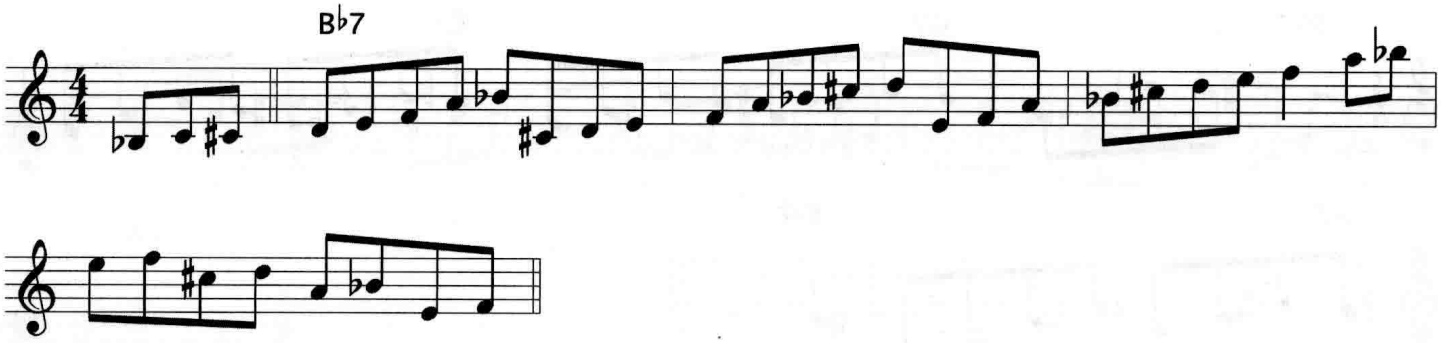
[29] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.
这是 Coltrane 最出色的唱片之一。

[30] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

Lee Morgan

Lee Morgan 在演奏模进方面极具天才。**谱 6–46** 是他最伟大的即兴之一，出自 John Coltrane 的 "Locomotion"[31] 一曲。Lee Morgan 把 B♭7 和弦重编为 B♭ 大三和弦，以半音方式从低半音的位置引出每个和弦的根音 B♭。

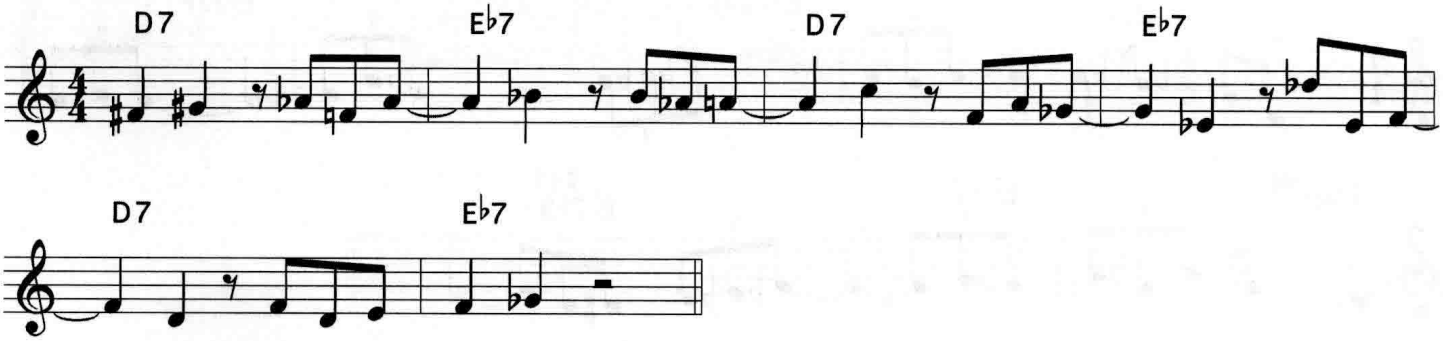
6-46



Wayne Shorter

Wayne Shorter 是另一位运用模进的即兴大师。**谱 6–47** 是他在 "Angola"[32] 一曲中几小节的即兴。请注意他对和弦的改变。第 1 小节中的 A♭ 音（是 G♯ 的等音）是 D7 和弦的升十一音。从第 3 小节起，他在 D7 和弦上运用了 F 音（升九音），E♭7 和弦上运用了 G♭ 音（同样是升九音）。

6-47



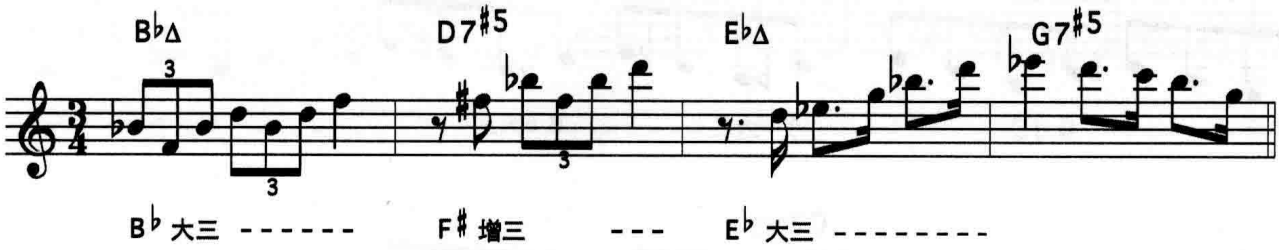
[31] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

[32] Wayne Shorter, ***The Soothsayer,*** Blue Note, 1965.

三和弦即兴

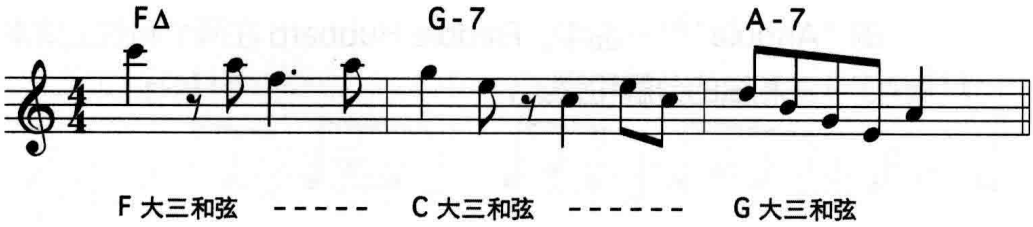
三和弦是西方音乐和声体系的主要和弦，因此它们能稳定和声，用于即兴演奏时能增强旋律的结构感。**谱 6–48** 是 Wynton Kelly 运用分解三和弦演奏的即兴，选自 Miles Davis 录制的 Frank Churchill 的 "Someday My Prince Will Come"[33] 一曲。

6-48



谱 6–49 是 Mulgrew Miller 在自己的 "Wingspan"[34] 一曲中演奏的三和弦模进。大三和弦以五度圈的顺时针方向依次出现——F 大调、C 大调、G 大调。每个三和弦都来自谱中所写的和弦记号代表的音阶。F 大三和弦当然属于 FΔ 和弦的音阶；C 大三和弦是 F 调三和弦之一，其中 G-7 是 II 级和弦；G 大三和弦来自于 G 大调，其中 A-7 是 II 级和弦。

6-49

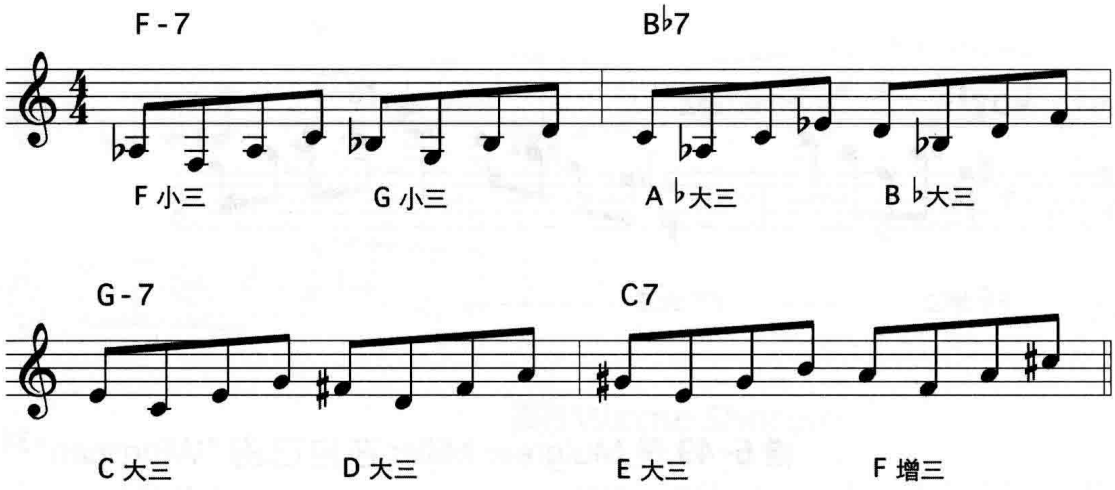


[33] Miles Davis, ***Someday My Prince Will Come,*** Columbia,1961.
这是 Wayne Shorter 最伟大的即兴之一。

[34] Mulgrew Miller, ***Wingspan,*** Landmark, 1987.

看一下**谱 6–50**，也选自 Mulgrew Miller 的 "Wingspan" 中的即兴。他演奏了一段上行三和弦模进，勾勒出大三和弦、小三和弦和增三和弦。他演奏了每个三和弦的三音、根音、三音和五音。请注意，三和弦的根音以 F 旋律小调音阶的顺序上行：F–G–A♭–B♭–C–D–E–F。

6-50



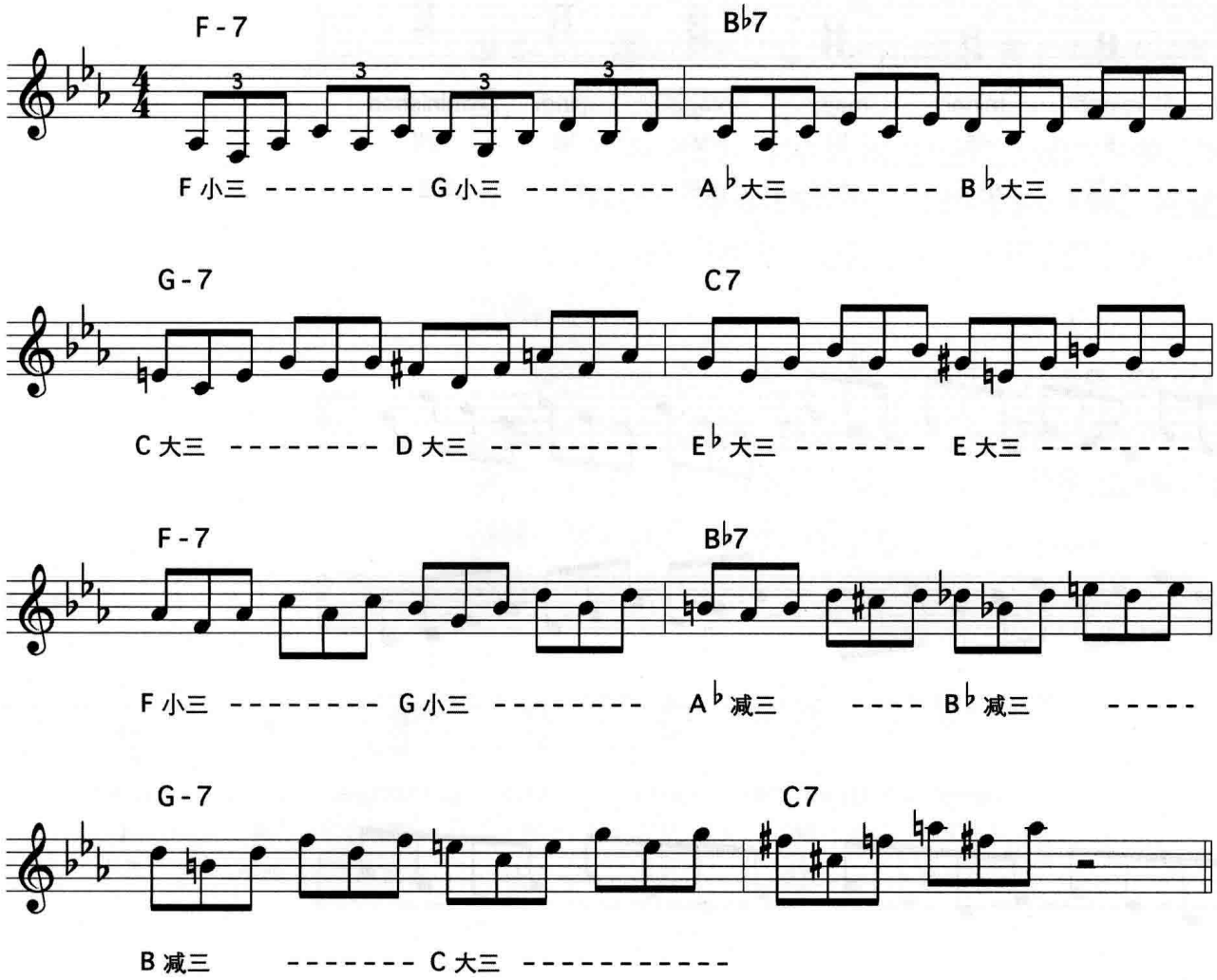
如**谱 6–51** 所示，Herbie Hancock 在 Cole Porter 的 "All Of You"[35] 一曲的即兴中演奏了一段三和弦模进。三和弦的名称列在每小节的下面。他演奏的某些音符看起来并不属于某些和弦（比如 C7 和弦上的 E 大三和弦），这又是一个通过演奏模进来达到离调效果的例子。

谱 6–52 是另一个三和弦模进的例子，在 Wayne Shorter 的 "Angola"[36] 一曲中，Freddie Hubbard 在两个和弦上演奏了 F 三和弦的分解和弦。

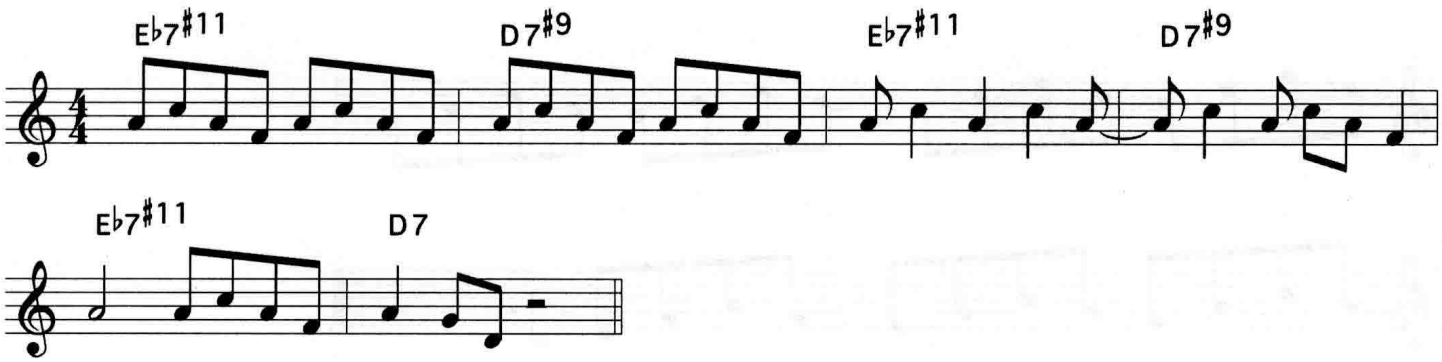
[35] Miles Davis, ***The Complete Concert 1964,*** Columbia.
这是 Herbie Hancock 最精彩的即兴之一。

[36] Wayne Shorter, ***The Soothsayer,*** Blue Note, 1965.

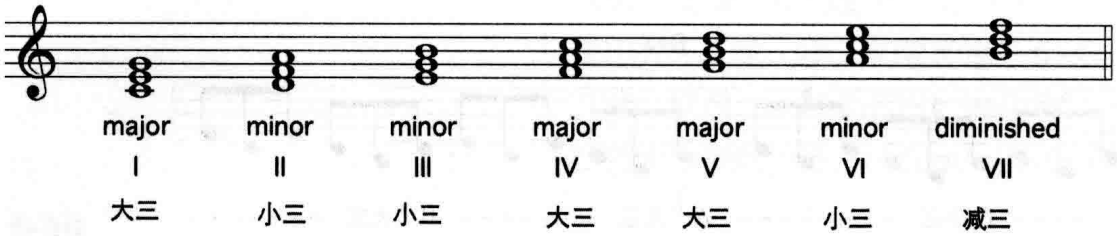
6-51


F-7
B♭7
F 小三 -------- G 小三 -------- A♭大三 -------- B♭大三 --------
G-7
C7
C 大三 -------- D 大三 --------- E♭大三 -------- E 大三 --------
F-7
B♭7
F 小三 -------- G 小三 -------- A♭减三 ---- B♭减三 -----
G-7
C7
B 减三 -------- C 大三 ----------

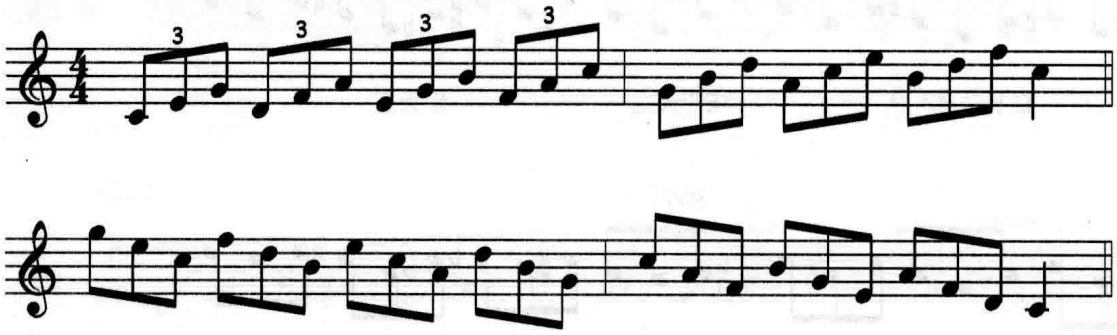
6-52


E♭7♯11
D7♯9
E♭7♯11
D7♯9
E♭7♯11
D7

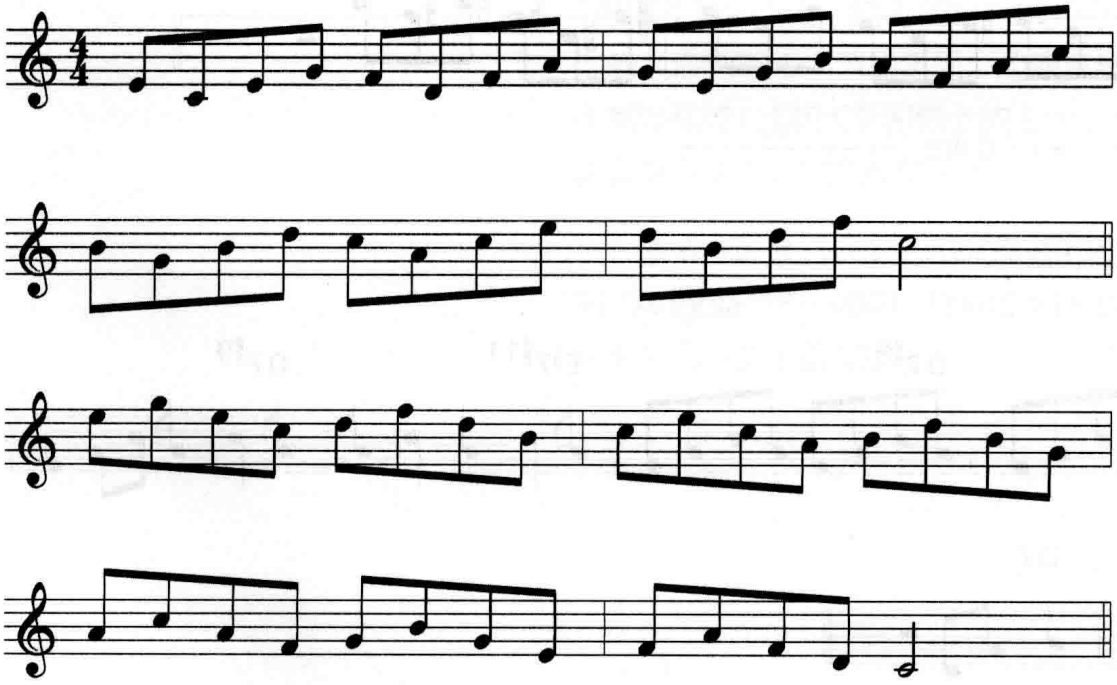
6-53


major
I
大三
minor
II
小三
minor
III
小三
major
IV
大三
major
V
大三
minor
VI
小三
diminished
VII
减三

6-54


3
3
3
3

6-55

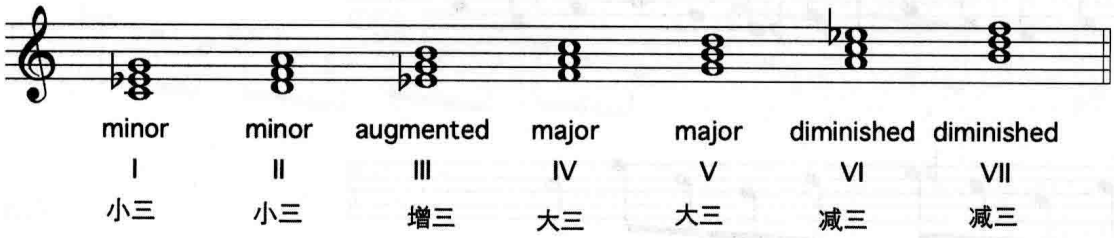


练习三和弦模式

你如何才能掌握将三和弦运用于即兴中这一技巧呢？先看一下**谱 6–53**，图中给出了 C 大调音阶每个音上构成的三和弦。从主音起，三和弦的顺序是“大三，小三，小三，大三，大三，小三，减三”。记住这一顺序，并在所有调上练习分解三和弦，就如**谱 6–54** 中给出的练习。**谱 6–55** 给出了 Mulgrew Miller 在**谱 6–50** 中演奏的同样的分解三和弦，勾勒了每个三和弦的三音、根音、三音和五音。

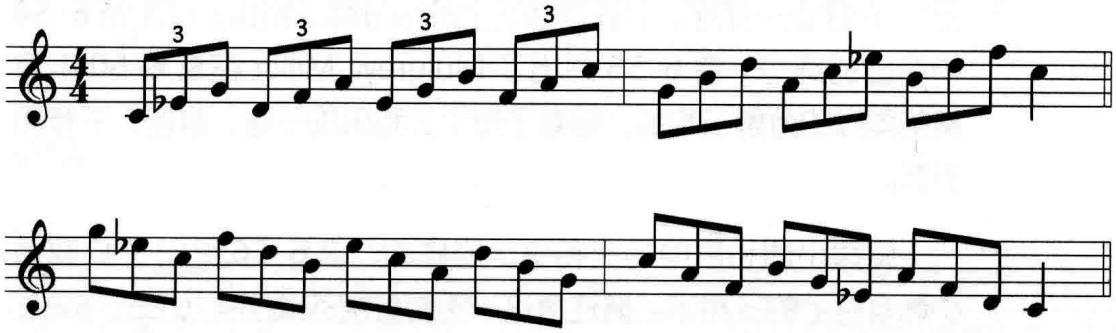
旋律小调和声中的三和弦是怎样的？**谱 6–56** 给出了 C 旋律小调音阶上的三和弦。请注意这一不同寻常的顺序：“小三，小三，增三，大三，大三，减三，减三”。这一顺序记起来比你想象的要容易：两个小三，增三，两个大三，两个减三。

6-56

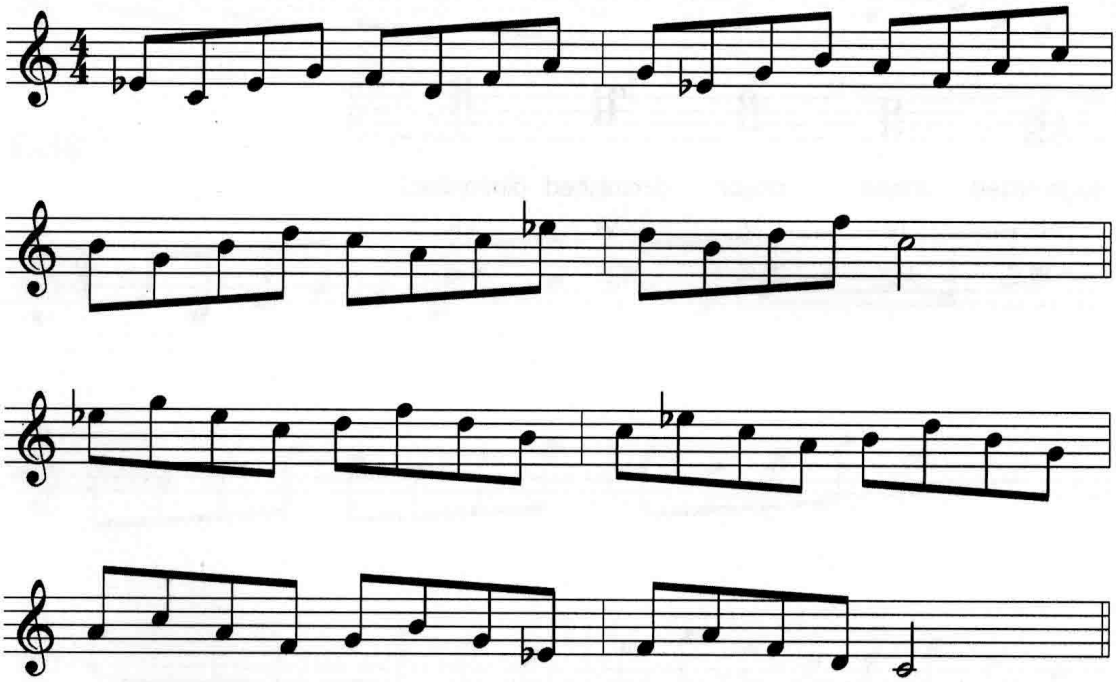


谱 6–57 给出了旋律小调三和弦的分解和弦练习。**谱 6–58** 给出了 Mulgrew Miller 在**谱 6–50** 中演奏的模式，勾勒了三和弦的三音、根音、三音和五音。

6-57

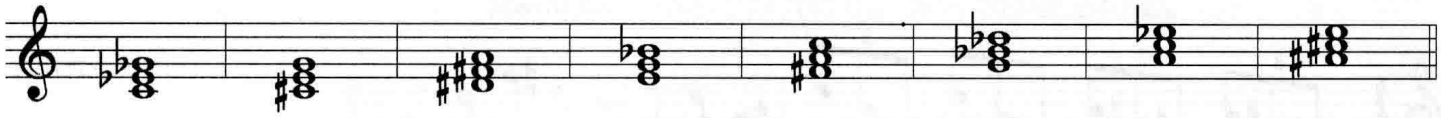


6-58

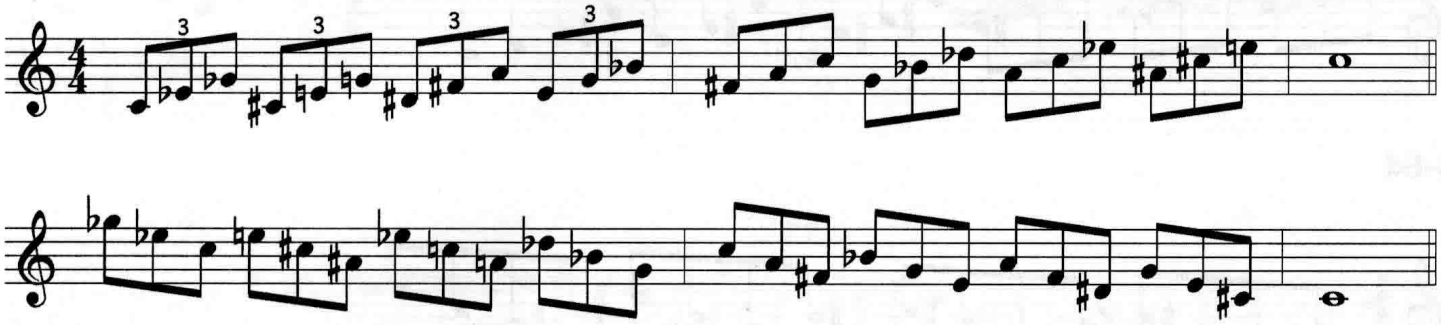


对于减音阶来说，**谱 6–59** 给出了 C 半音 / 全音减音阶的各个三和弦，它们都是减三和弦。**谱 6–60** 给出了分解三和弦的练习，**谱 6–61** 给出了 Mulgrew Miller 演奏的模式，但运用的是减音阶和声。

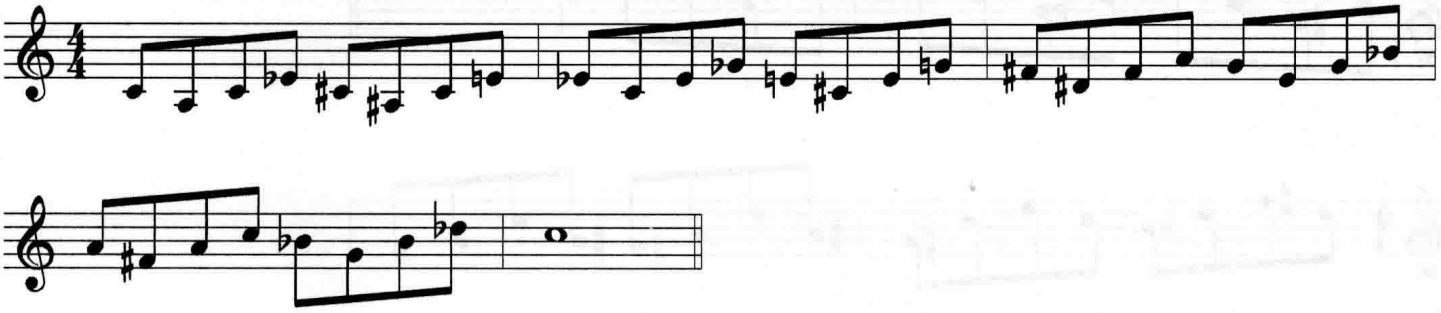
6-59

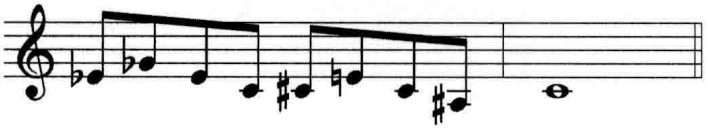


6-60

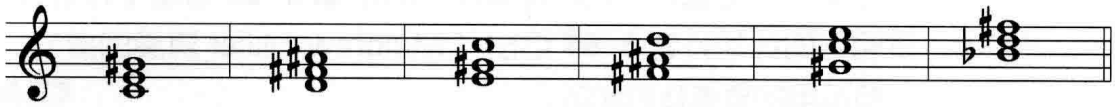


6-61

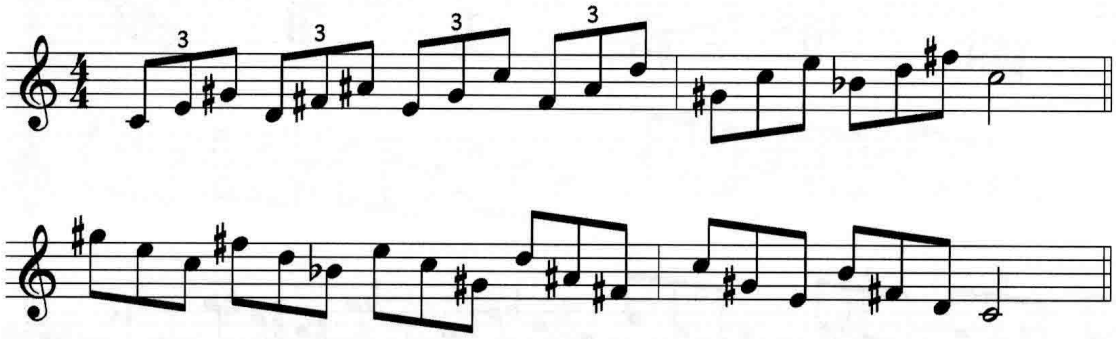




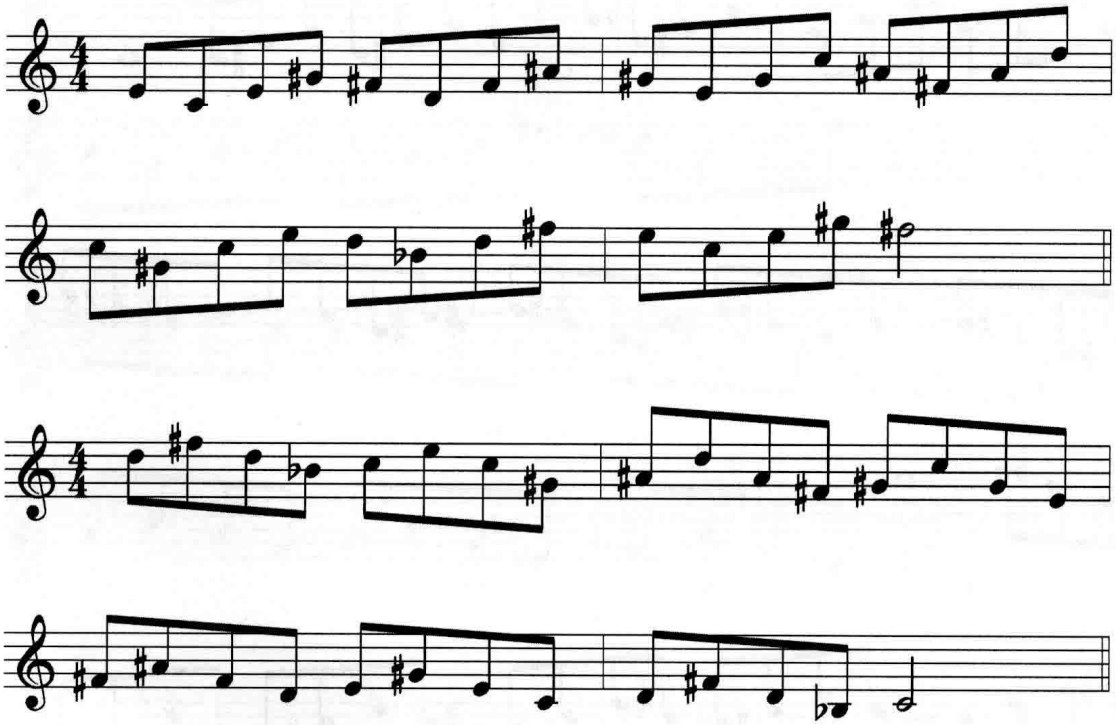
6-62



6-63



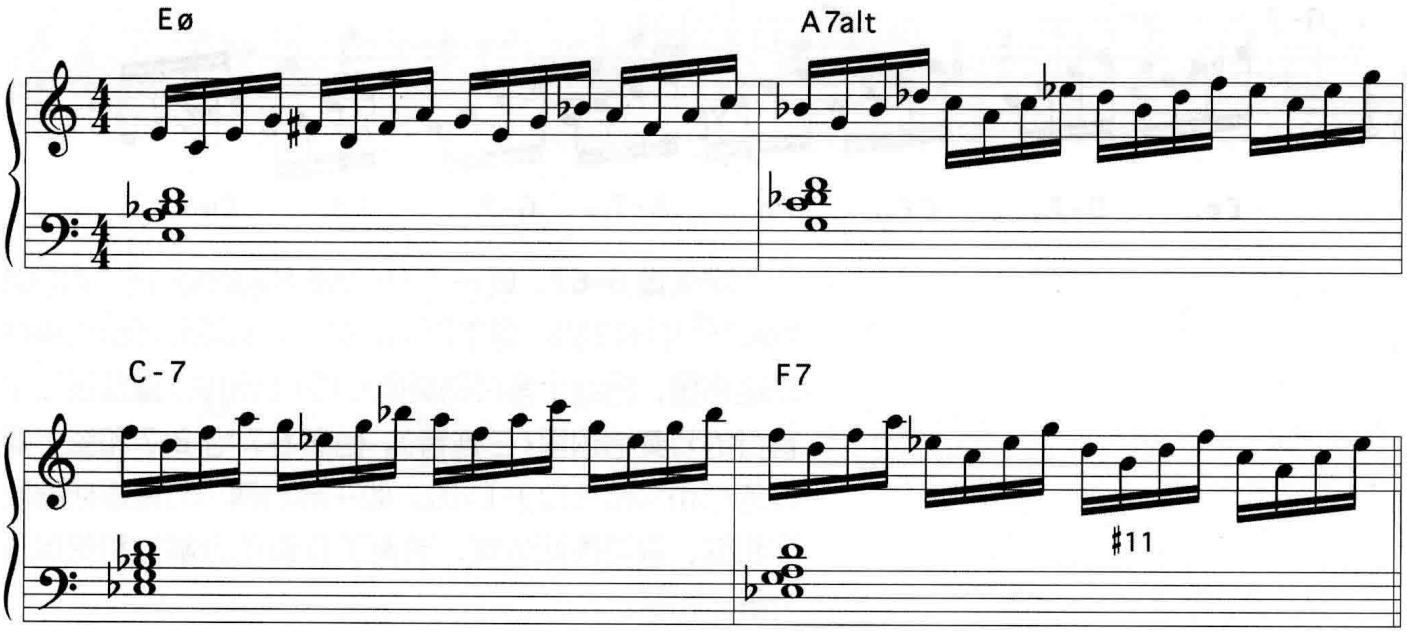
6-64



对于全音音阶来说，**谱 6–62** 给出了 C 全音音阶上的各个三和弦。他们都是增三和弦——全音音阶中唯一的三和弦。**谱 6–63** 是分解三和弦练习，**谱 6–64** 是 Mulgrew Miller 的模式，但运用了全音阶和声。

谱 6–65 是四个音符的三和弦模进，运用于 "Stella By Starlight" 的前几个小节上。请练习这些三和弦。

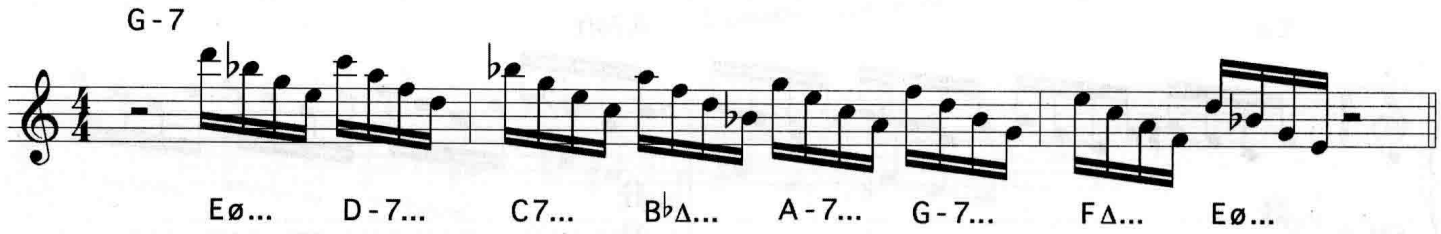
6-65



七和弦模进

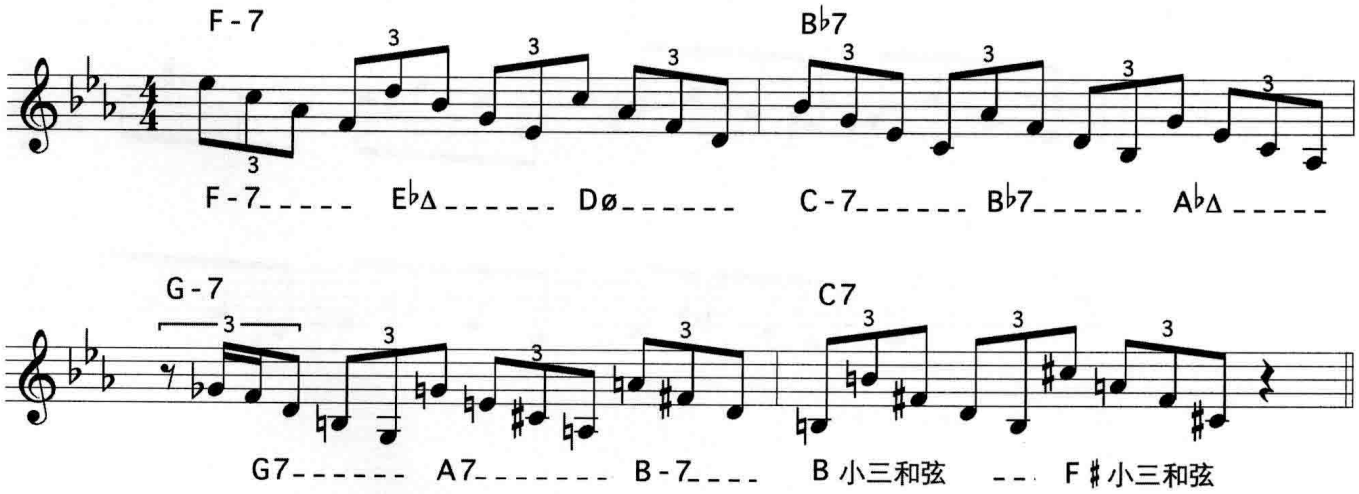
七和弦是爵士乐的基本和弦。与三和弦一样，它们出现在即兴中能稳定和弦，增强结构感。看一下**谱 6–66**，这是 John Coltrane 在 Miles Davis 的"Milestones"[37]一曲中的即兴，在一个 G-7 和弦上，Coltrane 在 F 大调的每个音上，下行做分解七和弦。

6-66



演奏**谱 6–67**，听一下 Herbie Hancock 在"All Of You"[38]中的即兴，是下行的七和弦。他把七和弦安排在三连音里，将四个音符的旋律结构（七和弦）重叠在三个音符的节奏结构里（三连音）。他在 F-7 与 B♭7 和弦上演奏的七和弦都来自于 E♭ 调。他在最后两小节里重新编配了和弦，取得离调效果，演奏了 D 调的分解七和弦以及分解三和弦。

6-67

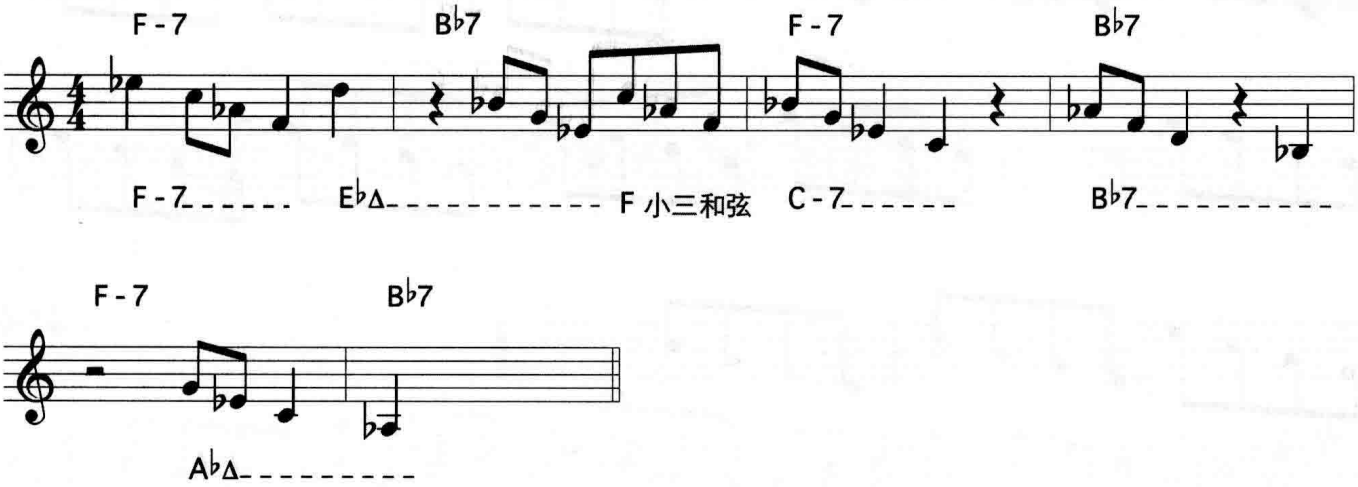


[37] Miles Davis, *Milestones,* Columbia, 1958.

[38] Miles Davis, *The Complete Concert 1964,* Columbia.

演奏**谱 6–68**，选自 Wayne Shorter 的 "The Big Push"[39]。他演奏了F-7、E♭Δ、F-、C-7、B♭7，以及A♭Δ 的分解和弦——这些和弦都属于 E♭ 调。请注意他对于空间的运用，也就是四分音符和二分音符的休止，并且经常运用于分解和弦的中间。

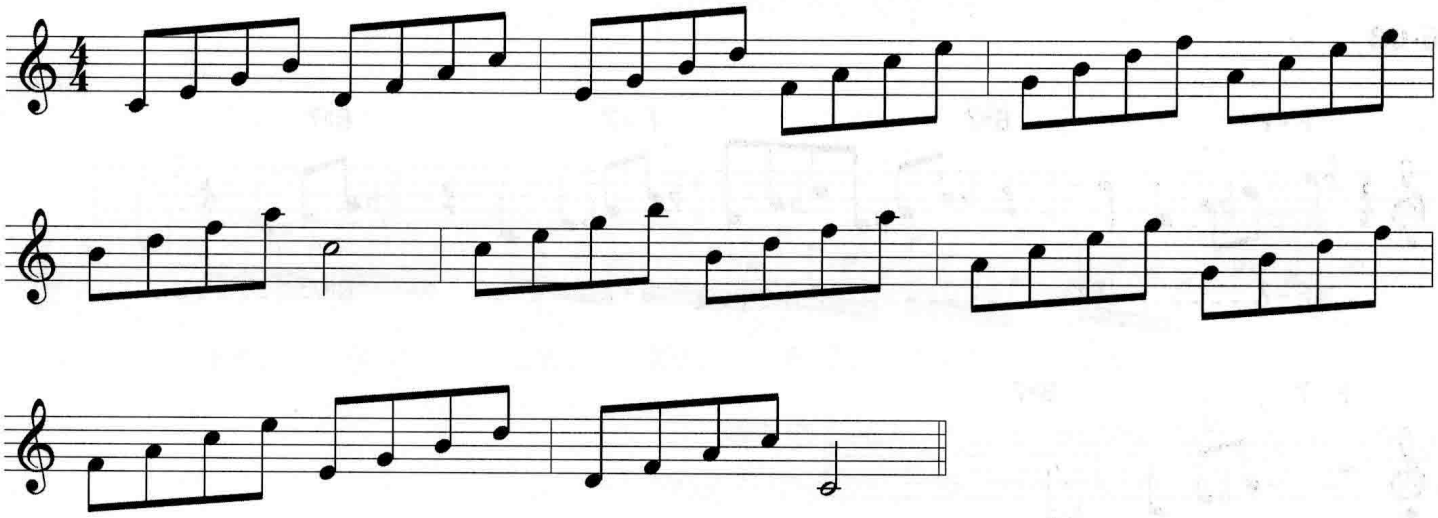
6-68



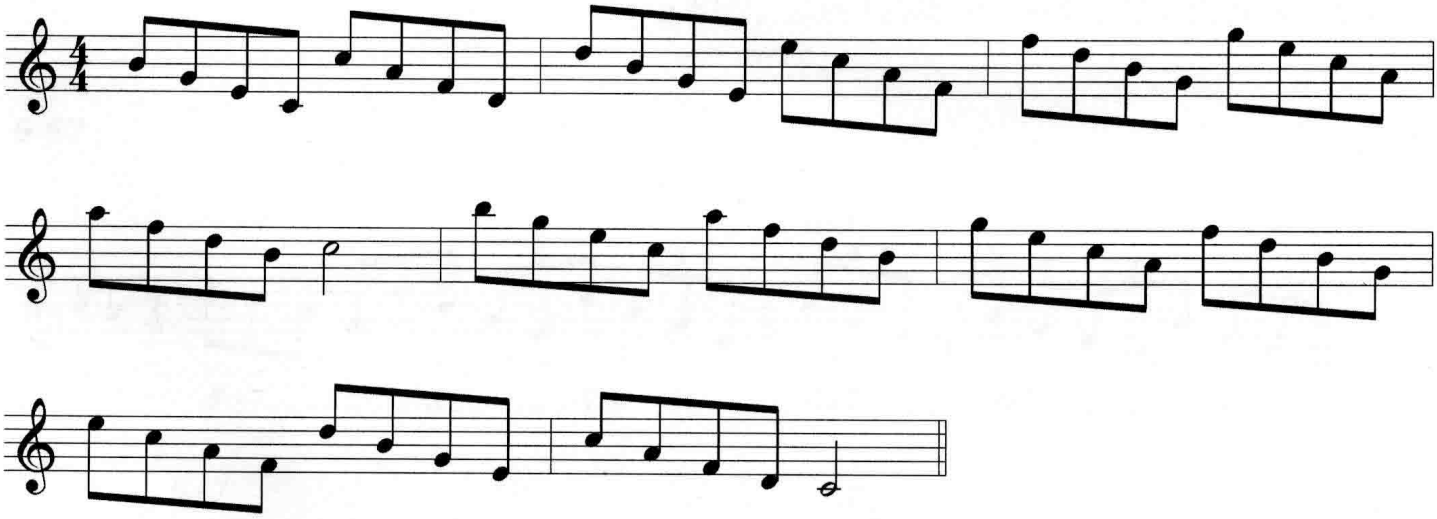
[39] Wayne Shorter, *The Soothsayer*, Blue Note, 1965.

谱6–69给出了一个C调上的上行七和弦练习模式。**谱6–70**是下行模式。**谱6–71**是变化的模式，在上行和下行七和弦之间交替变化。**谱6–72**把**谱6–71**反一下，在下行和上行七和弦之间交替。

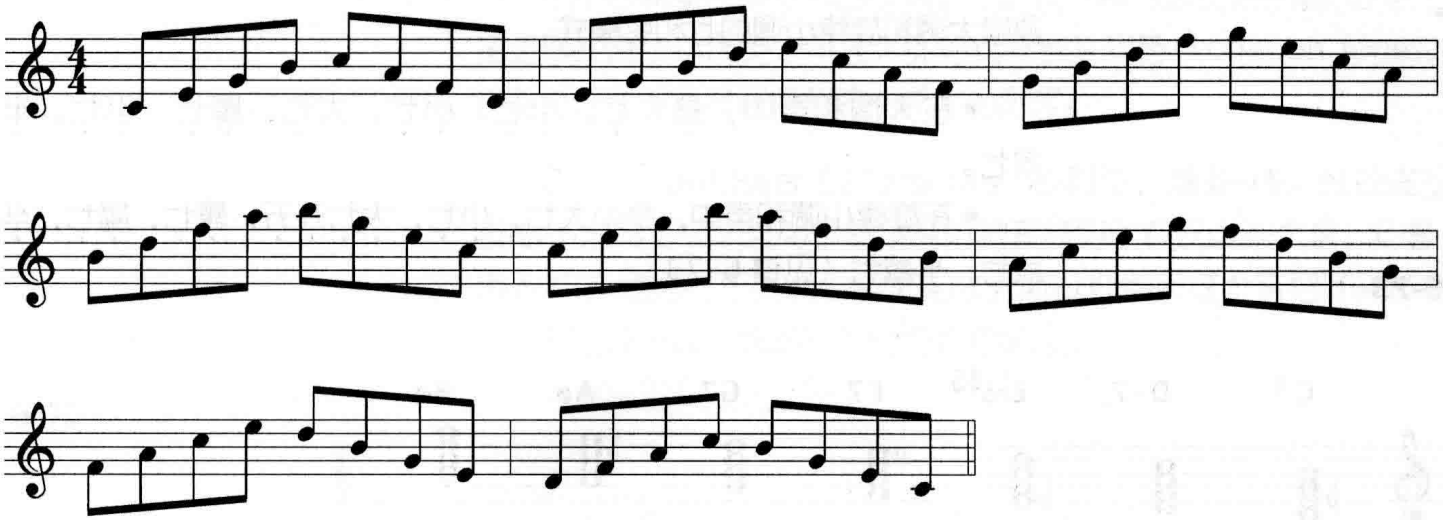
6-69



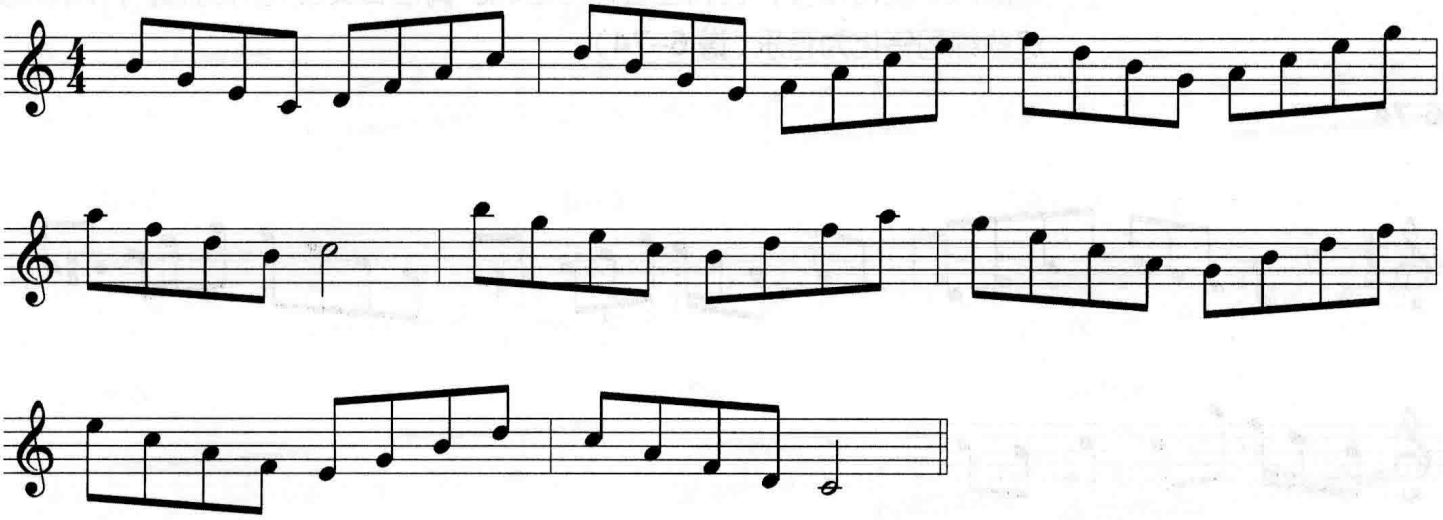
6-70



6-71



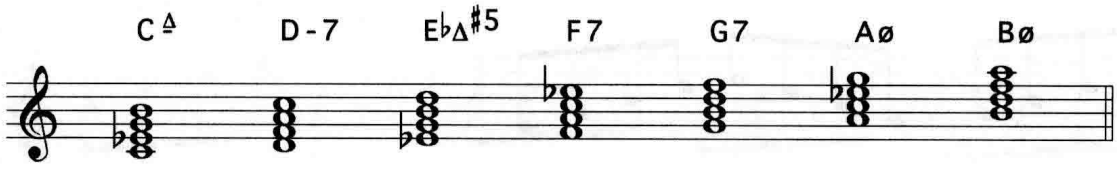
6-72



请在所有调上练习这些模式，要以各种形式练习（上行、下行、颠倒模式），并在所有的大调、旋律小调、减音阶、全音音阶上练习。请记住源自大调和旋律小调的七和弦模式。

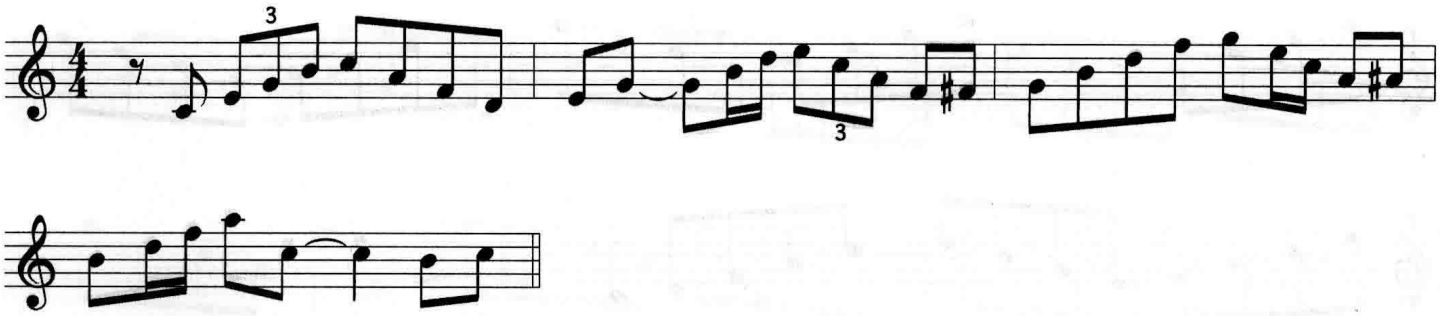
- 在大调和声中，是大七，小七，小七，大七，属七，小七，半减七。
- 在旋律小调和声中，是小大七，小七，大七升五，属七，属七，半减七，半减七（见**谱 6–73**）。

6-73



这些是很好的练习模式，帮助你在不同的组合下内化各条音阶。如果在即兴中用得太多，它们也会显得乏味。请在节奏上有所创意，并试着把这些练习转化为音乐（**谱 6–74**）。

6-74

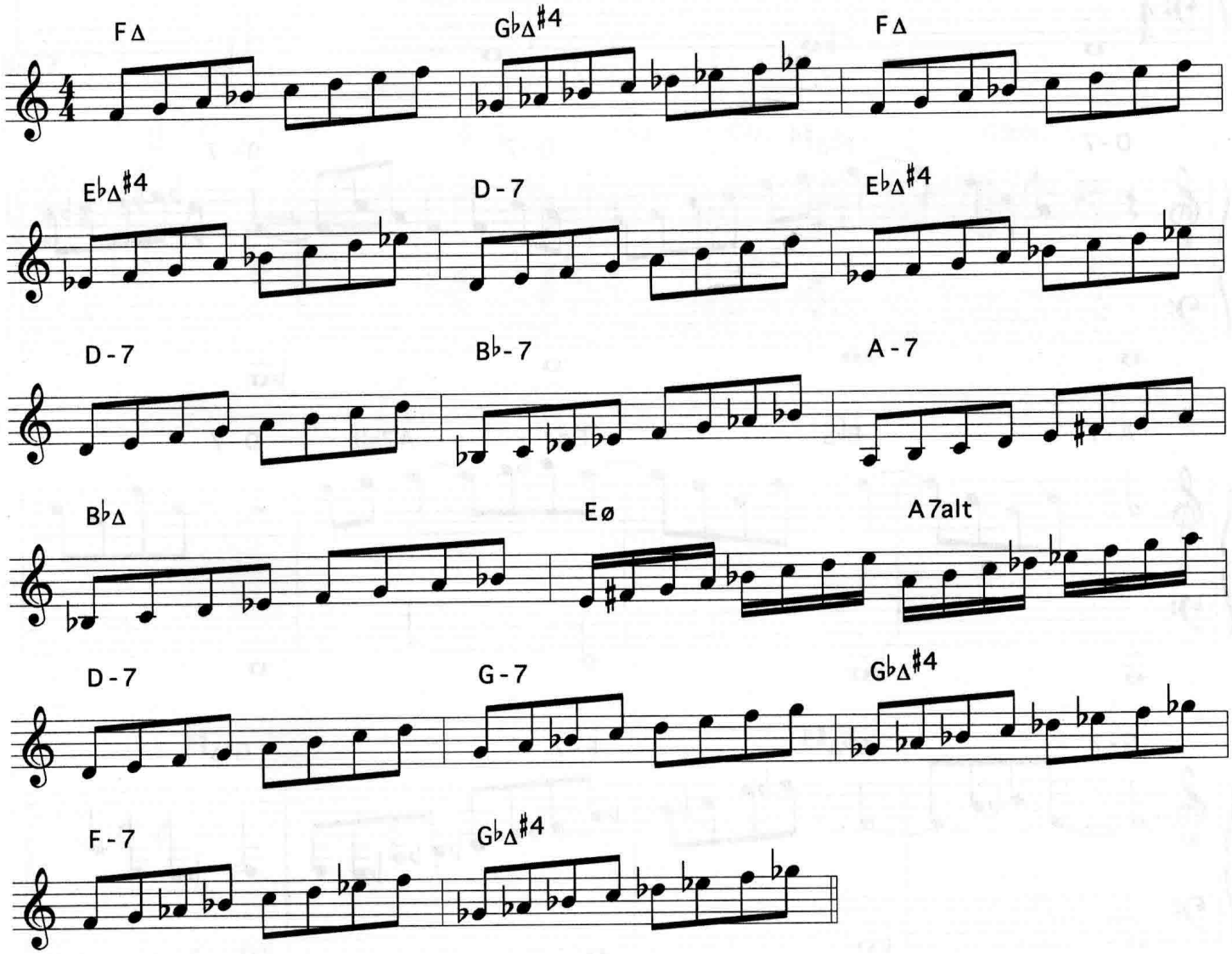


共同音

你不必演奏每条音阶的所有音符。有一种方法让你在即兴时能构造更多空间、运用更少半音，即寻找一些共同音（common tones），也就是两个或更多连续和弦能共用的音符。

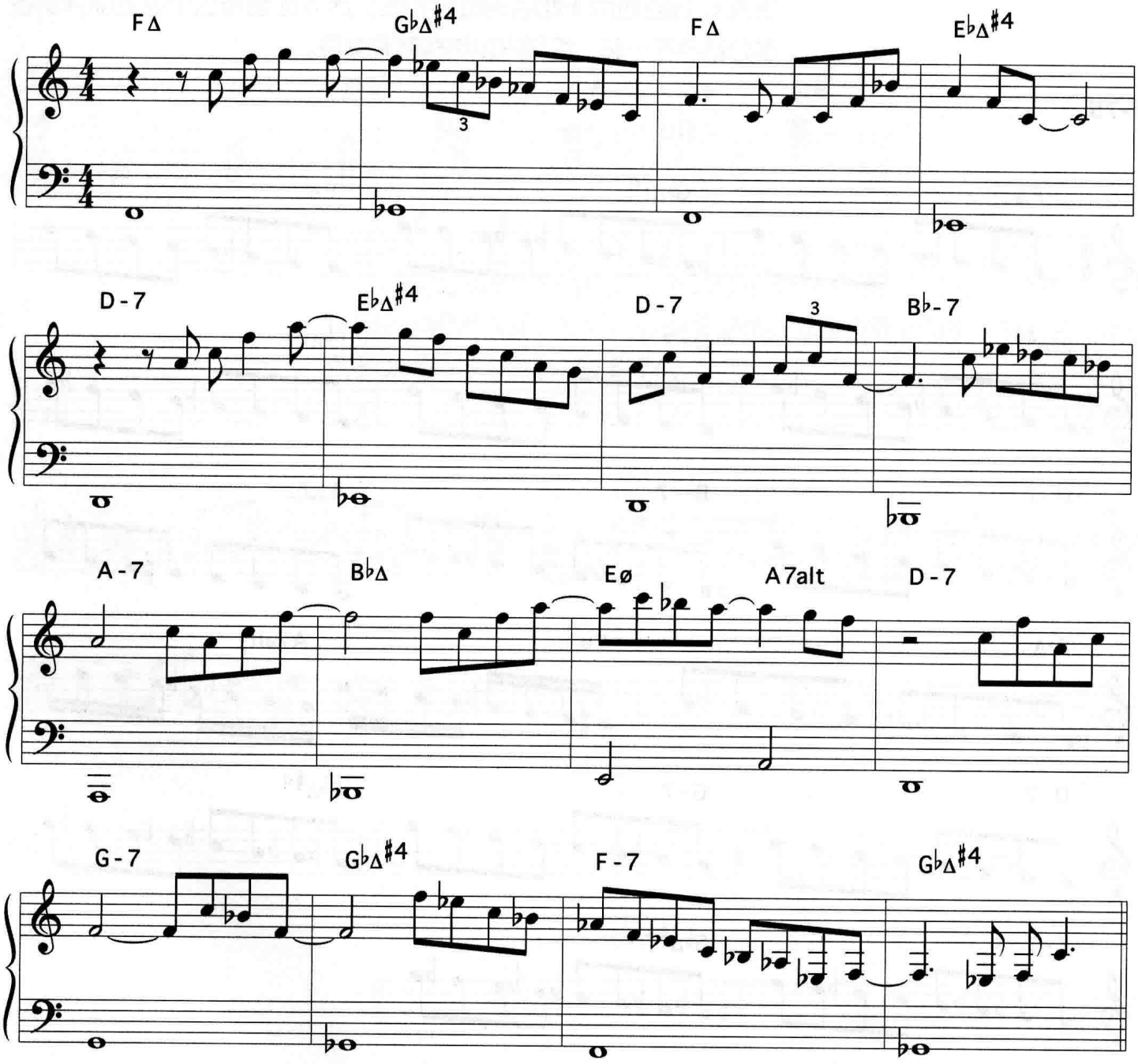
看一下 Sam River 的 "Beatrice" 的和弦，**谱 6–75**。你能在这首曲子里找到一个通用于每条音阶的音符吗？有这么一个音：C 音。因为 C 音能通用于此曲的每个和弦，所以你能用这个音把即兴的各部分粘合在一起，给即兴以结构感和美感。

6-75



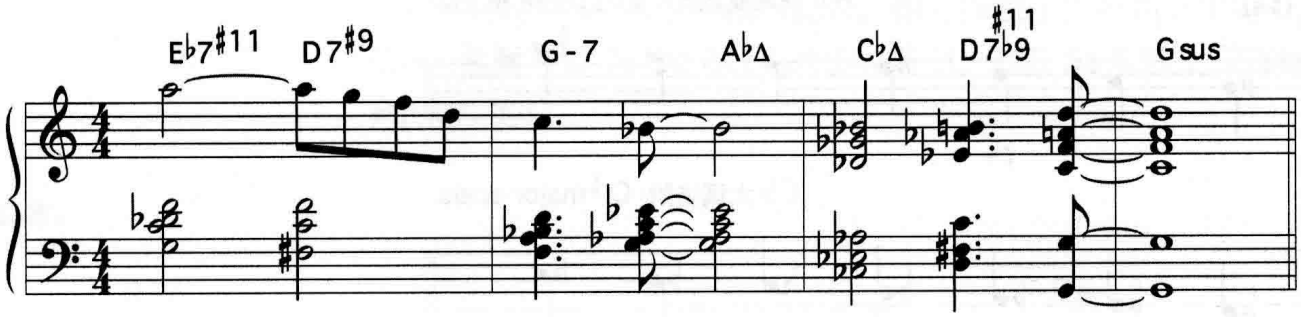
谱 6–76 是"Beatrice"上的一段即兴。此曲各和弦上的共同音——C 音——在每个和弦、每个小节上都用到了。另外请留意 F 大三和弦以及 F 小调五声音阶的普遍运用。我们会在第九章中讨论五声音阶。

6-76



演奏**谱 6–77**，这是 Wayne Shorter 的 "Fee-Fi-Fo-Fum" [40] 一曲的前四个小节。乍一看来，就算是老练的乐手也会觉得这一和弦进行有些难。没有 II–V–I 连接，从旋律小调突然变到减音阶，又突然变到大调和弦，根音的小三度变化（A♭Δ 到 C♭Δ 到 D7♭9），所有这些让这四个和弦看上去不像是和弦进行而更像是一座矿场。但还是有门径可循。

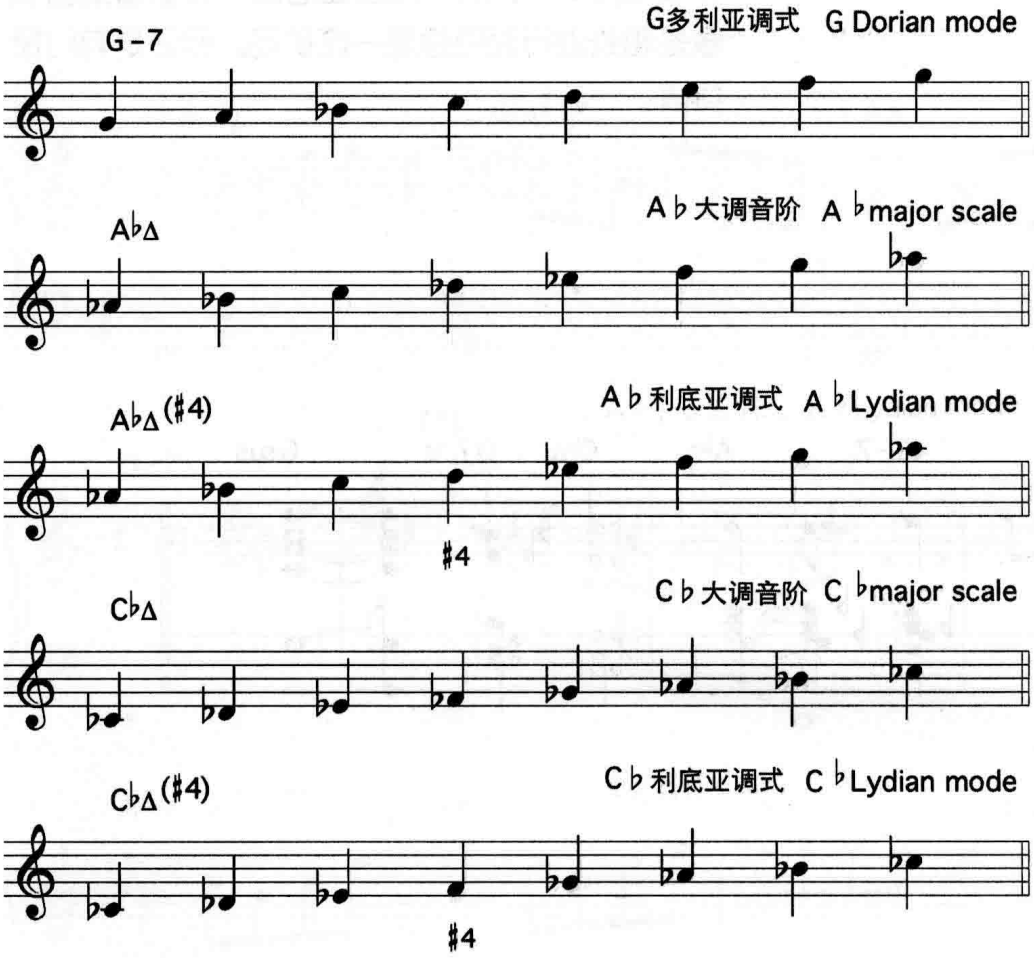
6-77



[40] Wayne Shorter, ***Speak No Evil,*** Blue Note, 1964.

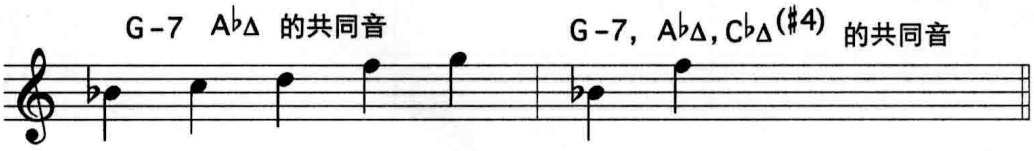
让我们仔细研究一下中间的三个和弦：G-7、A♭Δ 和 C♭Δ。在这三个和弦上面有五条音阶可用。为什么多出两条？因为两个大七和弦既可以用大调音阶，也可以用利底亚音阶。**谱 6–78** 给出了这五条音阶。

6-78



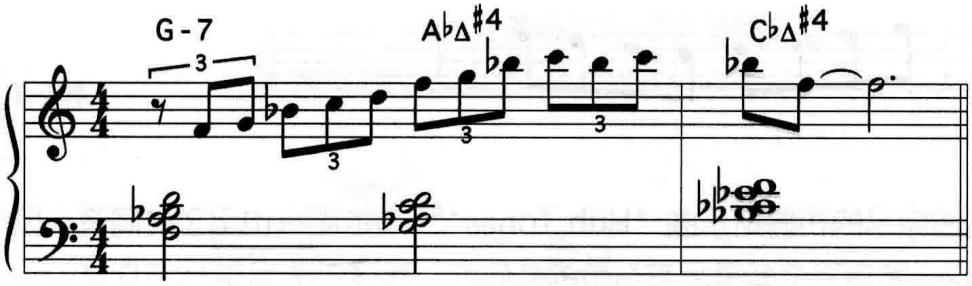
G-7 和 A♭Δ 的音阶有五个共同音，见**谱 6–79**。而这五个音正好是 B♭ 调五声音阶：我们已经开始找到一些结构性的东西了。而其中的两个音 B♭ 和 F，也还属于 C♭Δ 调利底亚。利底亚是你在 C♭Δ 上可选的两条音阶之一。

6-79



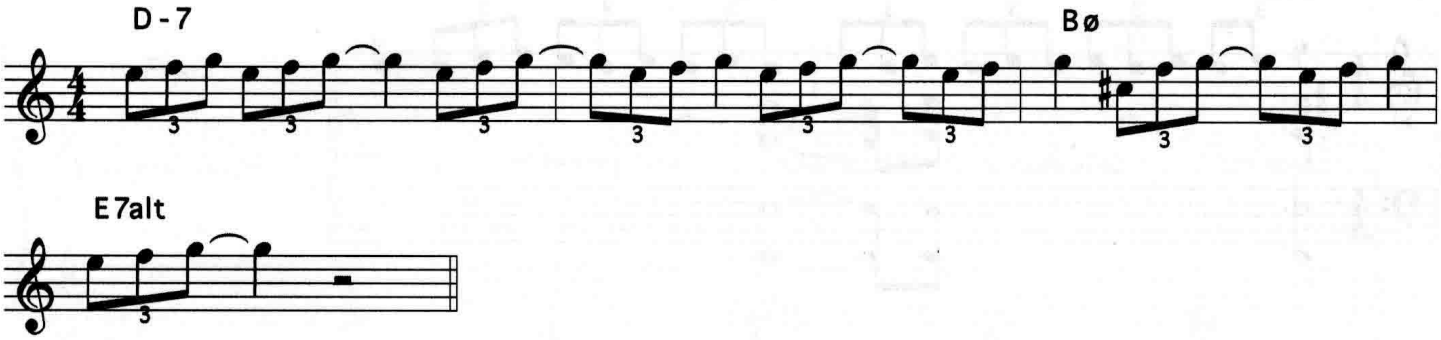
现在演奏一下**谱 6–80**，这是一段运用了以上提到的共同音的乐句。你在演奏时能及时跟上这些内容吗？也许你在一开始不行，但当你不断地内化音阶的知识，你就能在看上去“很困难”的和弦连接中寻找出具有连接作用的共同音。

6-80



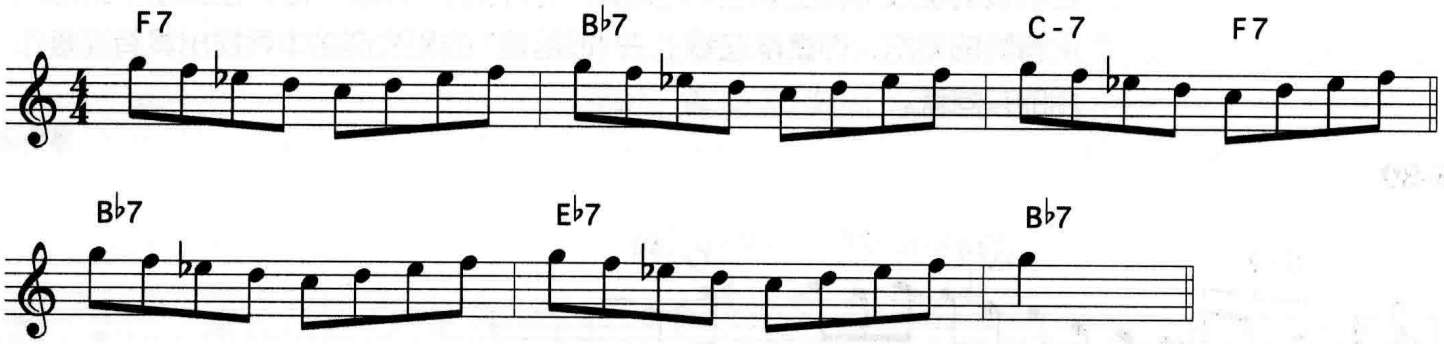
谱 6–81 是 Freddie Hubbard 在 Harry Warren 的 "You're My Everything"[41] 一曲中所做的即兴。谱上所显示的所有三个音——E、F 和 G——是属于 D-7、Bø 和 E7alt 的共同音。他在 Bø 和弦上只演奏了一个其他的音，C♯。

6-81



[41] Freddie Hubbard, *Hub Tones,* Blue Note, 1962.

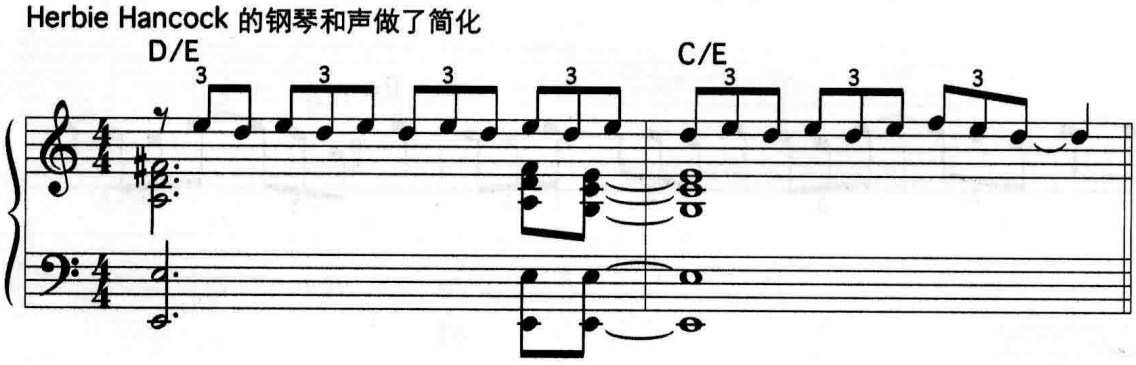
6-82



他在自己的布鲁斯乐曲 "Hub Tones"[42] 中的即兴也用了共同音，见**谱 6–82**。所有五个音是所有音阶的共同音，除了 E♭7 和弦上的 D 音——在属七和弦上用了大七度音。当他演奏到这个原位 D 音的时候，你的耳朵已经有所准备，能接受这个“离调音”了。

他在 "Dolphin Dance"[43] 的即兴中也运用了共同音，见**谱 6–83**。

6-83

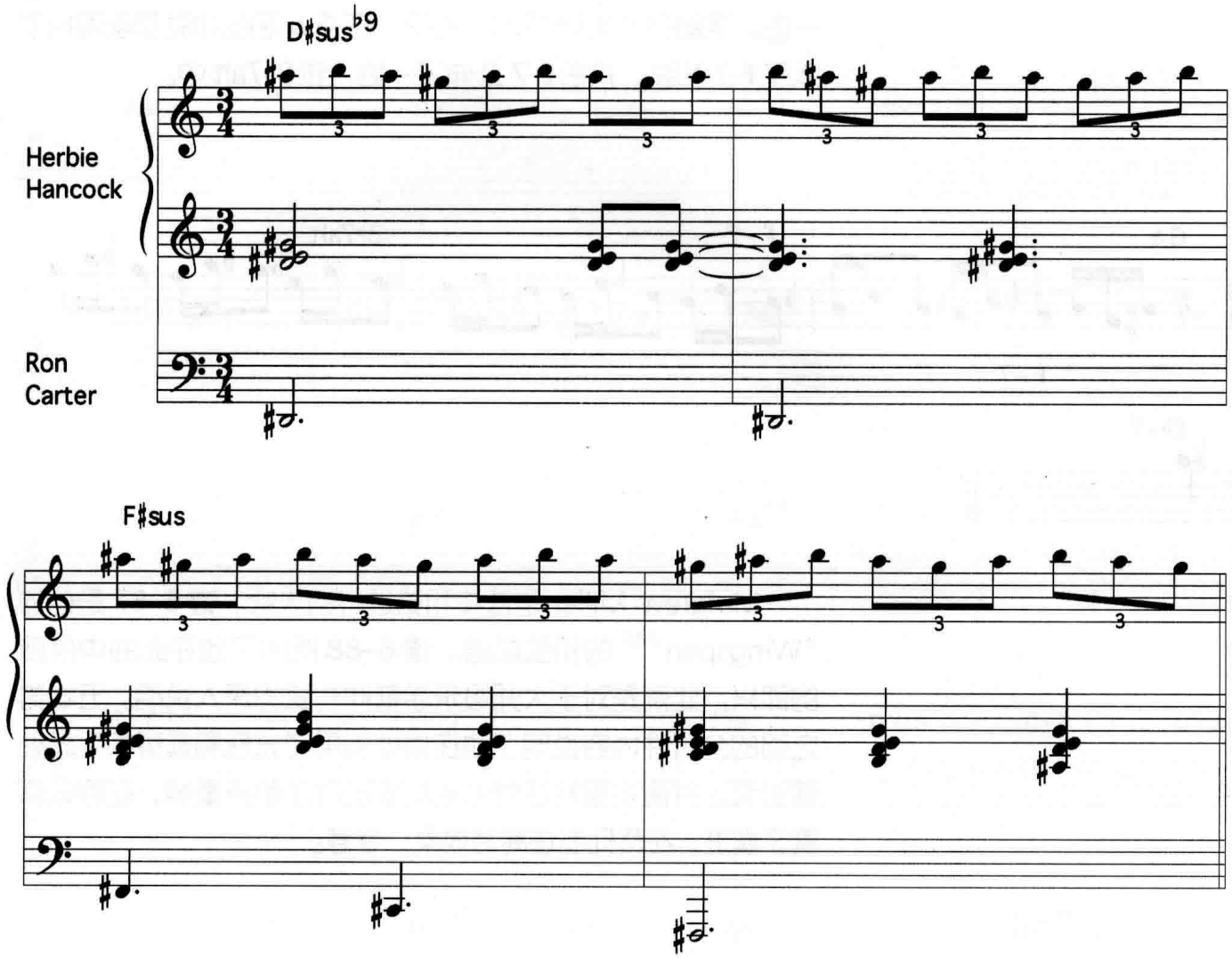


[42] Freddie Hubbard, *Hub Tones,* Blue Note, 1962.

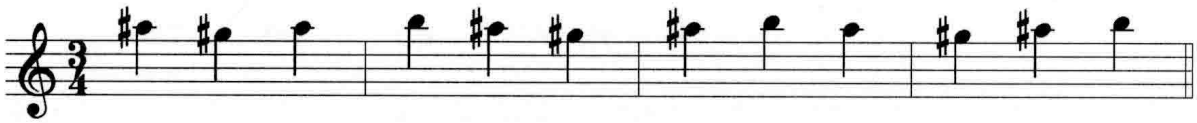
[43] Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note, 1965.

Herbie Hancock 最优美的即兴之一是他在自己的 "Little One"[44] 中所做。他演奏了一段共同音组成的模进，而这一模进其实是两段模进合而为一。在**谱 6–84** 中，所有三个音（G♯、A♯、B）同属于两个和弦（D♯sus♭9 和 F♯sus）。第二段，也就是暗藏的模进在哪里呢？请看一下每个三连音的起始音：A♯、G♯、A♯、B、A♯、G♯、A♯、B、A♯、G♯、A♯、B（**谱 6–85**）。这些起始音构成了另一段隐藏在整个模进中的模进。两段模进都是根据音阶来进行。

6-84



6-85



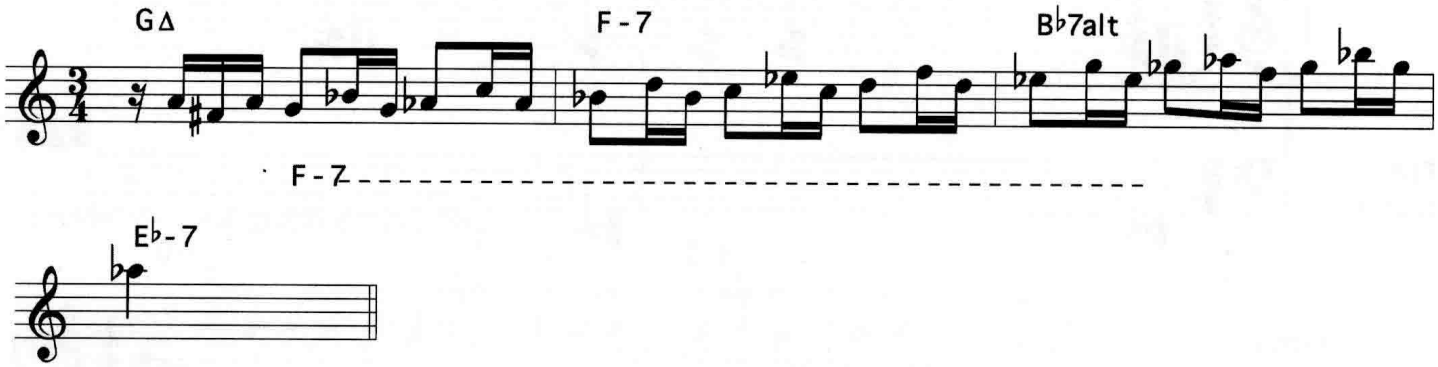
[44] Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note, 1965.

延伸和弦进行

当你不断地聆听大师演奏，并越来越熟练地掌握“演奏和弦进行”时，你就会越来越意识到每个和弦的持续时间可以有弹性地变化。你能改变一个和弦开始的位置或改变连接下一个和弦的位置，从而打破谱子上的和弦记号，自己决定延伸或压缩和弦变化的节奏。

谱 6–86 是 Joe Henderson 在四个和弦连接上演奏的一段三个音符的上行模进，选自 Horace Silver 的 "Pretty Eyes"[45] 一曲。请留意他如何“延伸”和弦，在 GΔ 和弦中就提前两拍引入了 F-7 和弦，并把 F-7 延伸了一拍，到 B♭7alt 中。

6-86

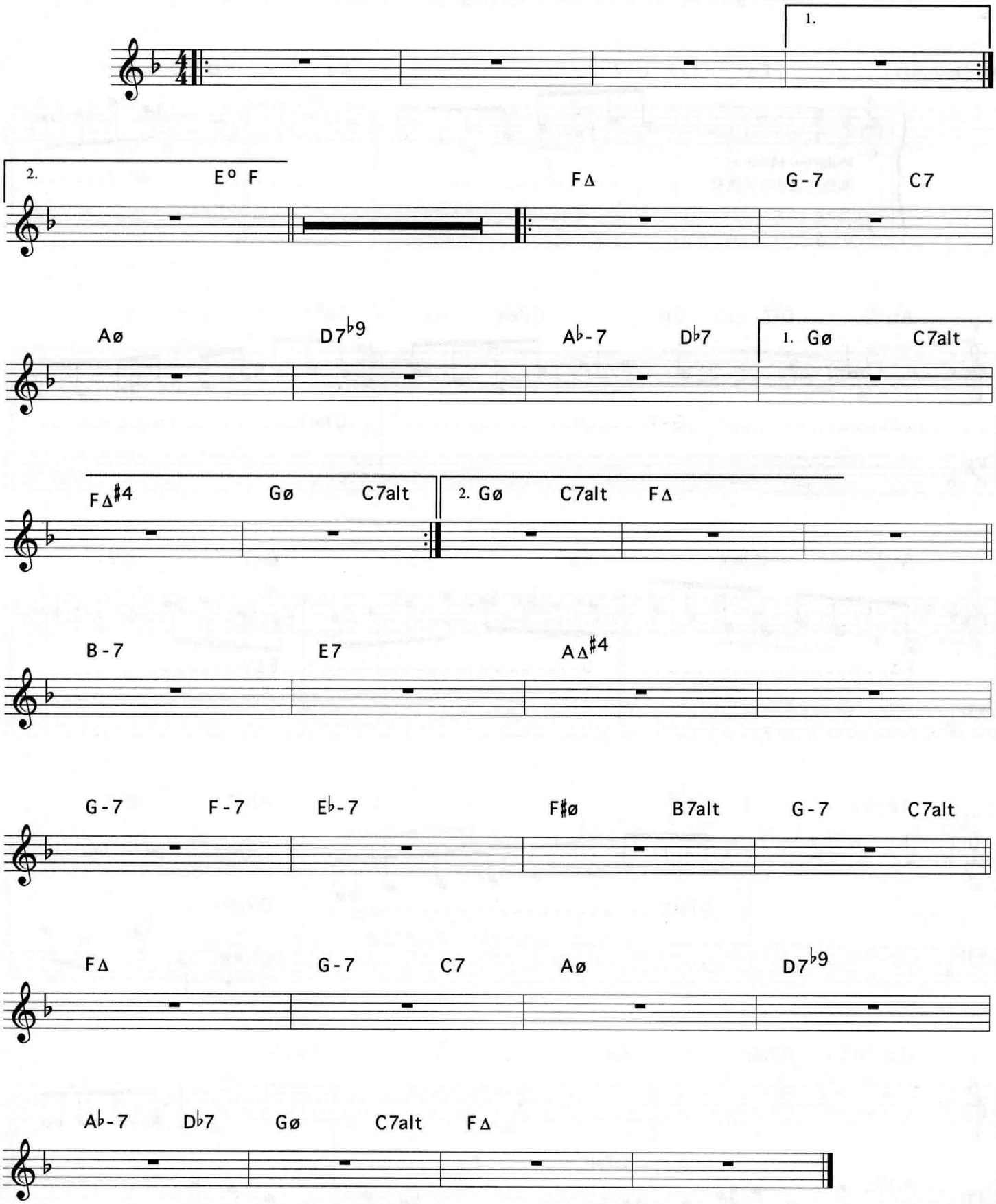


Mulgrew Miller 是延伸和弦进行的大师。**谱 6–87** 是他的 "Wingspan"[46] 的和弦总谱。**谱 6–88** 给出了他在此曲中所做的即兴。此例是对于大师级乐手延伸和弦的深入说明。五线谱之间的分析性内容说明了他在何处运用了先现和延留的手段处理和弦。并请注意他在何处对和弦进行了和声重编，在何处演奏了模进，在何处制造离调效果，等等。

[45] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues,* Blue Note, 1965.

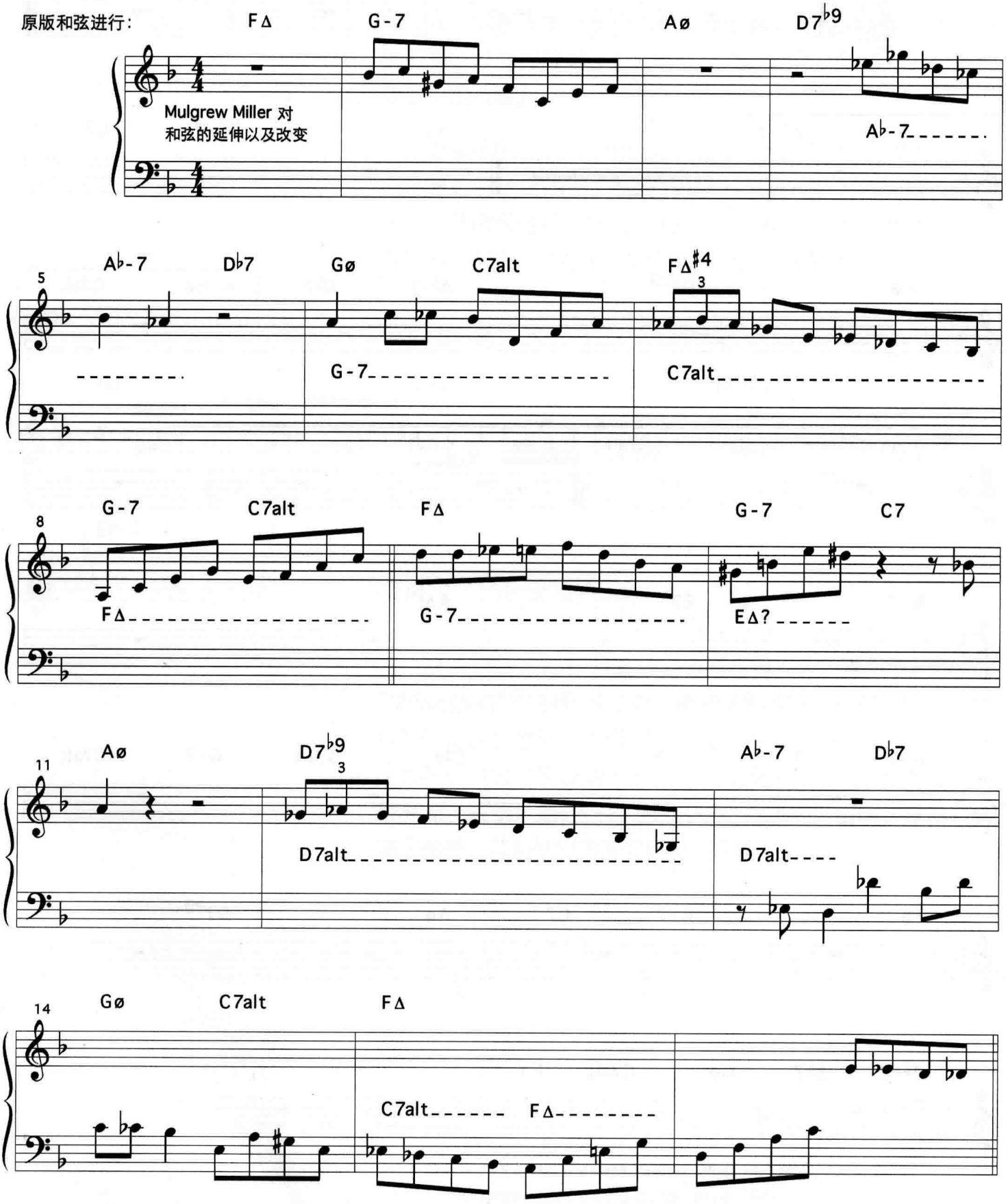
[46] Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.

6-87

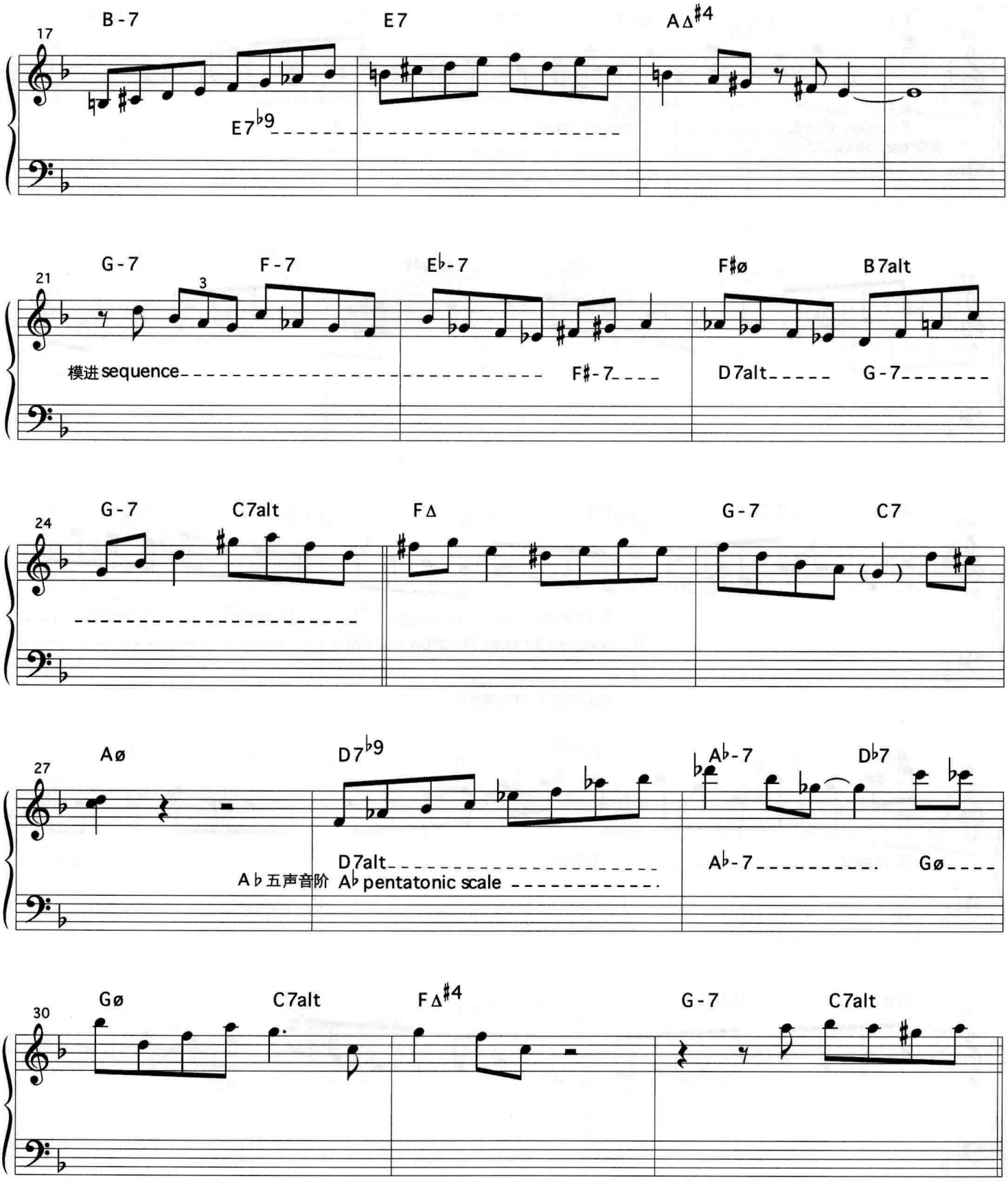

1.
2.
E° F
FΔ
G-7
C7
Aø
D7♭9
A♭-7
D♭7
1. Gø
C7alt
FΔ♯4
Gø
C7alt
2. Gø
C7alt
FΔ
B-7
E7
AΔ♯4
G-7
F-7
E♭-7
F♯ø
B7alt
G-7
C7alt
FΔ
G-7
C7
Aø
D7♭9
A♭-7
D♭7
Gø
C7alt
FΔ

6-88

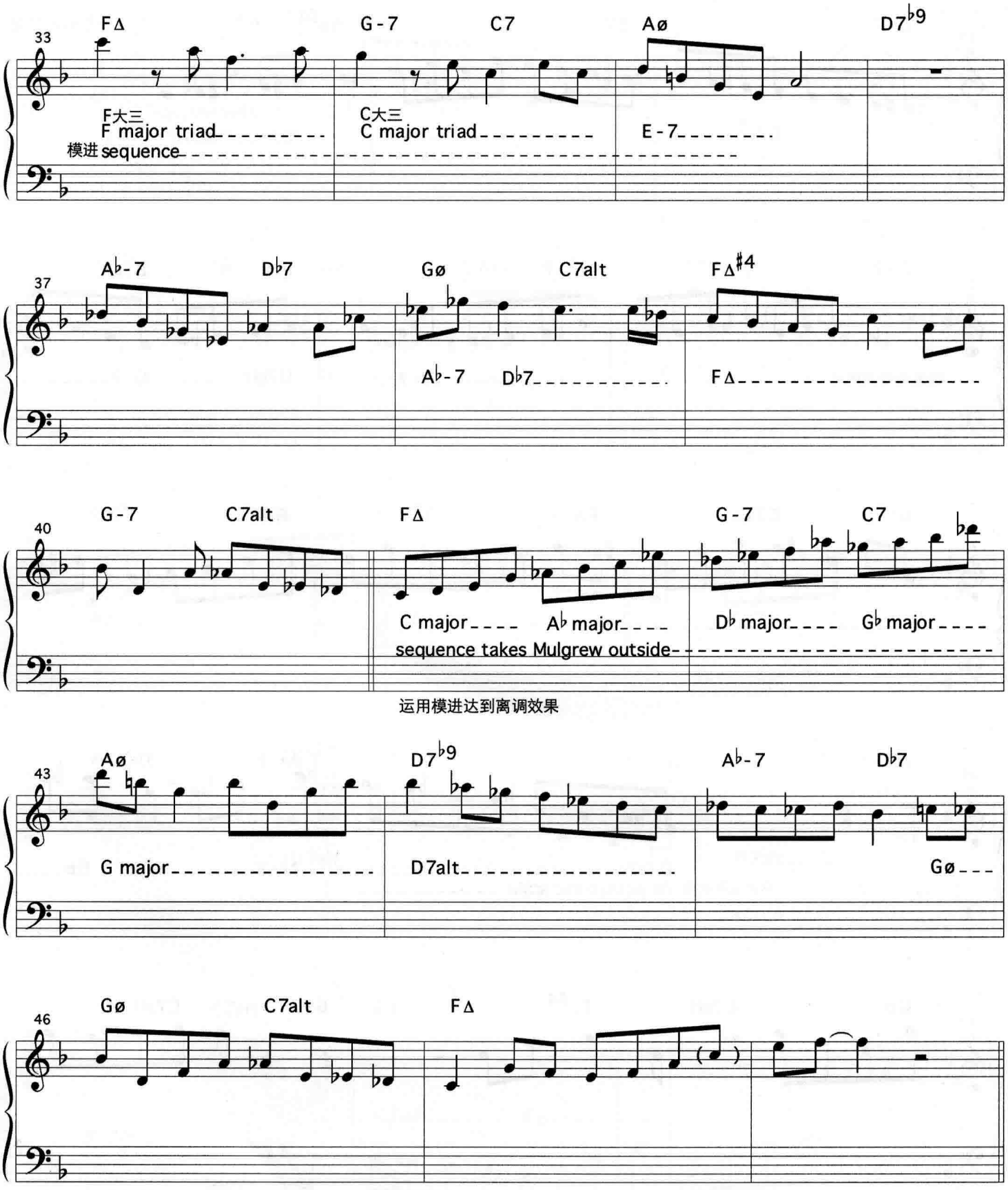
Mulgrew Miller 在 "Wingspan" 上所做的即兴



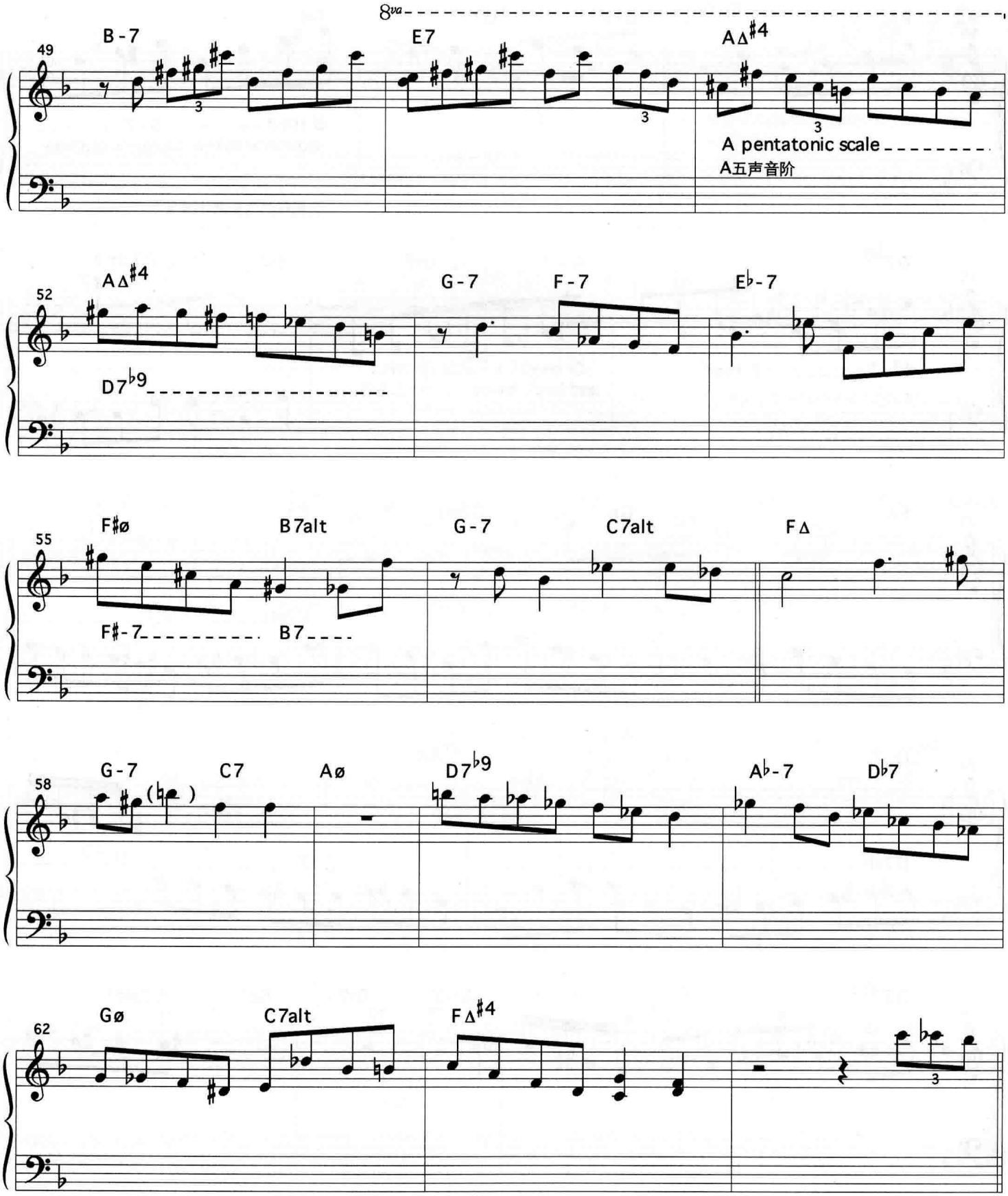
Mulgrew Miller 在 “Wingspan” 上所做的即兴（接上页）



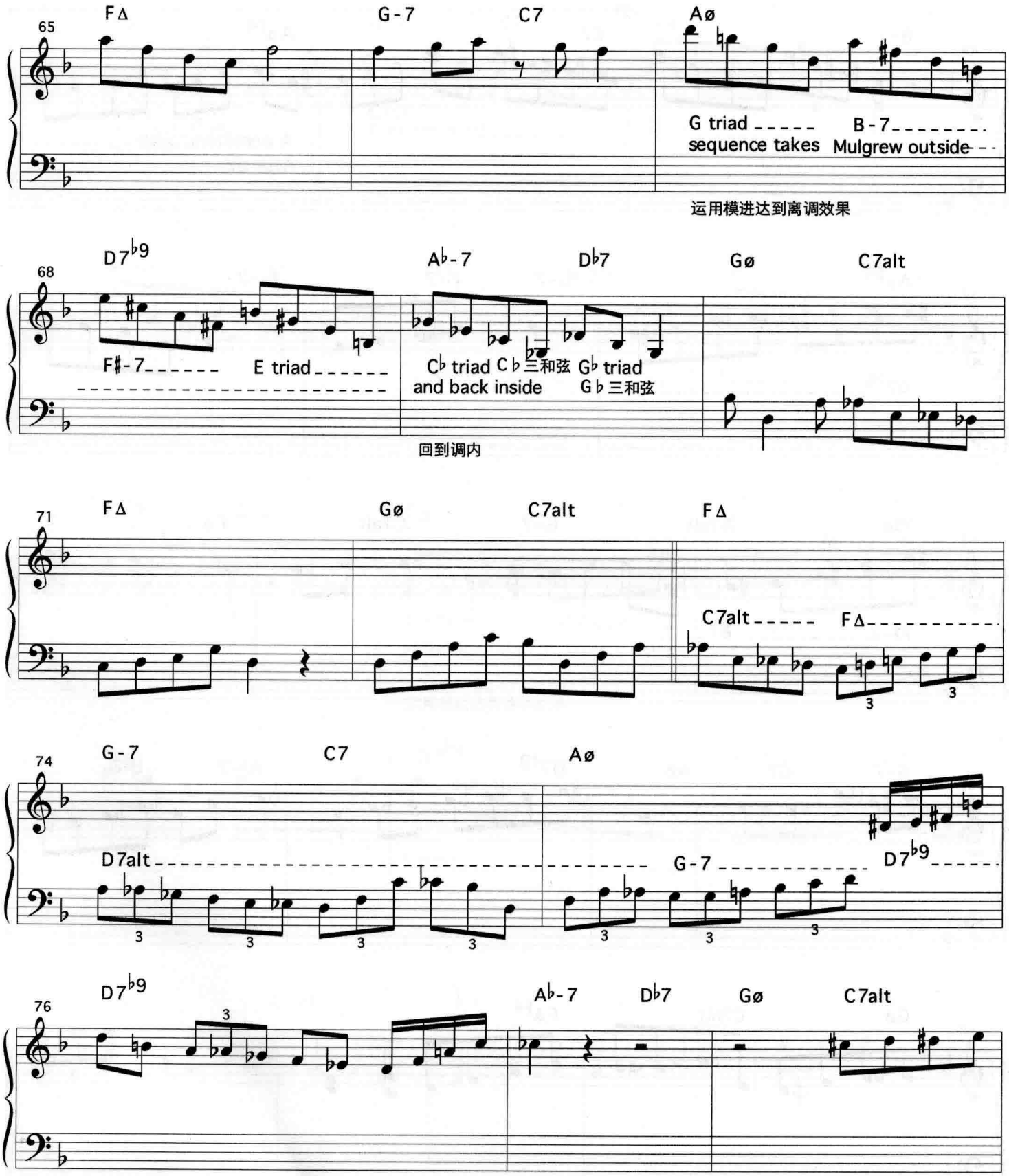
Mulgrew Miller 在 "Wingspan" 上所做的即兴（接上页）



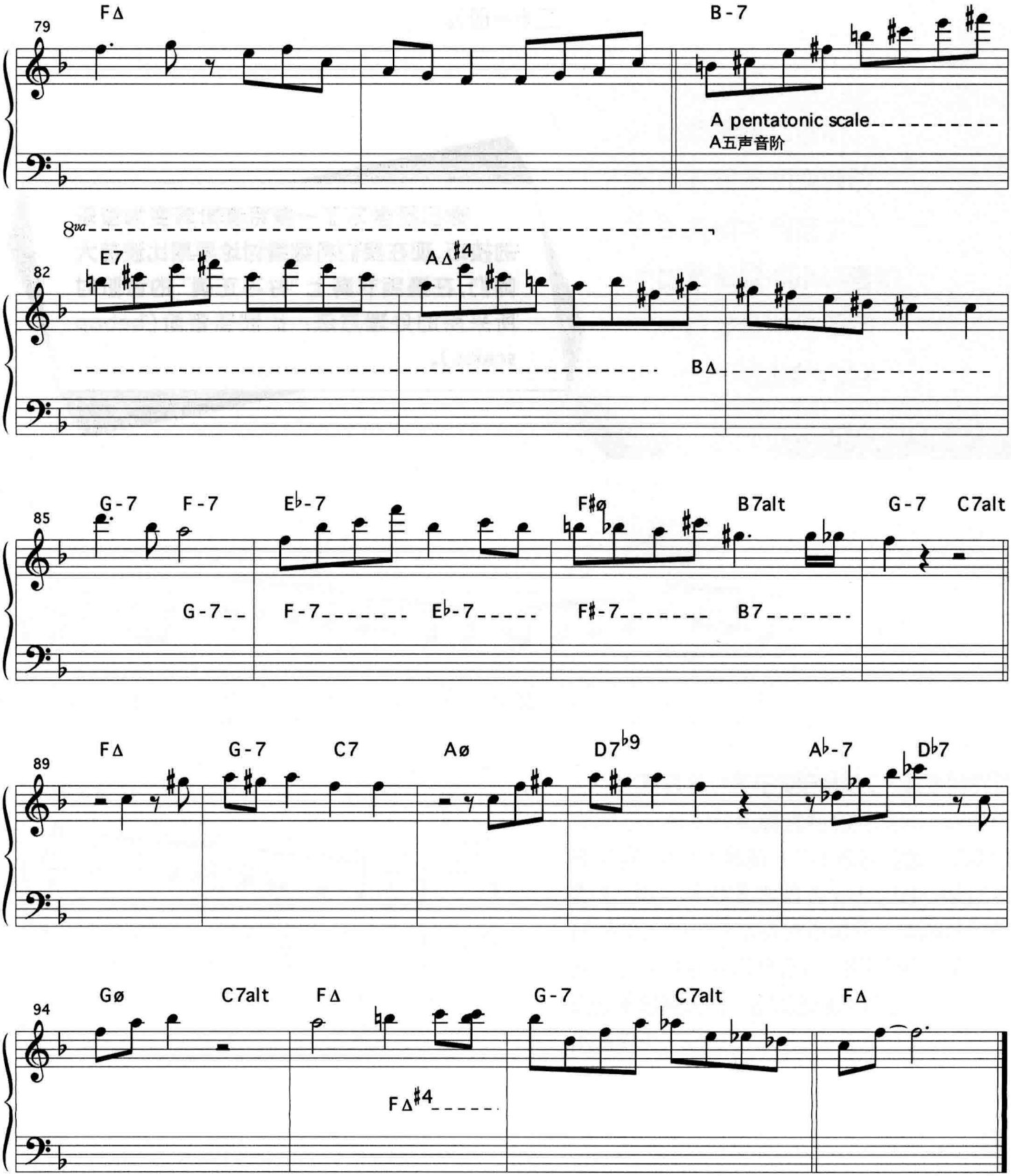
Mulgrew Miller 在 "Wingspan" 上所做的即兴（接上页）



Mulgrew Miller 在 "Wingspan" 上所做的即兴（接上页）



Mulgrew Miller 在 "Wingspan" 上所做的即兴（接上页）



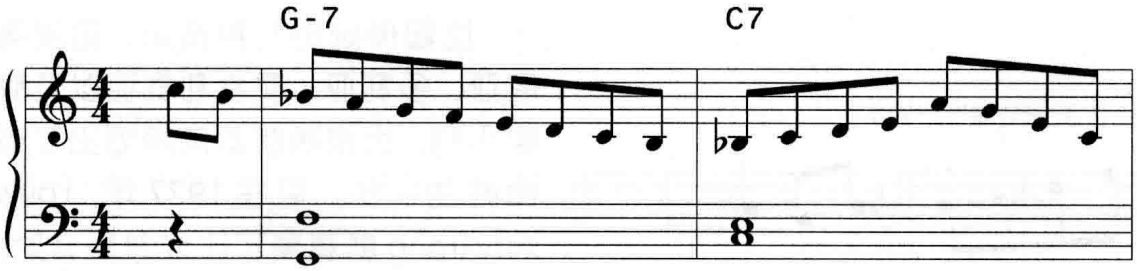
请在不同的和弦以及和弦进行上练习本章中的模式。Jamey Aebersold 的教材对此非常有帮助，特别是 II–V–I（教材第三册）以及 Getting' It Together（教材第二十一册）。

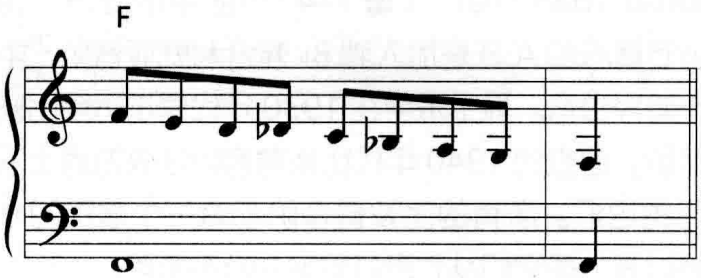
你已经学习了一些将音阶转变为音乐的技巧，现在我们将继续讨论早期比波普大师们，在遇到节奏上“并不正确”的音阶时所采用的处理方法：比波普音阶（bebop scales）。

第七章　比波普音阶

◎ 比波普属七音阶
◎ 比波普多利亚音阶
◎ 比波普大调音阶
◎ 比波普旋律小调音阶
◎ 比波普音阶的乐句
◎ 钢琴和编曲的内容

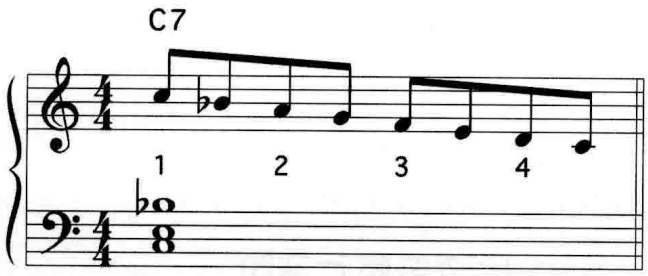
7-1





比波普音阶是在传统音阶（大调音阶的爱奥尼亚、多利亚和混合利底亚调式，以及旋律小调音阶）上增加一个半音经过音。演奏**谱7–1**，听一下在 F 大调 II–V–I 上的一段比波普音阶乐句。你能找到不属于 F 大调音阶的音吗？原位的 B 音和 D♭ 不是来自于 F 调。它们是半音经过音，被加到通常用于 F 调 II–V–I 的音阶上。

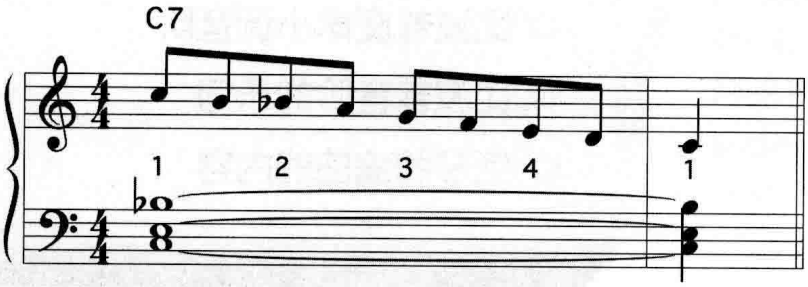
7-2



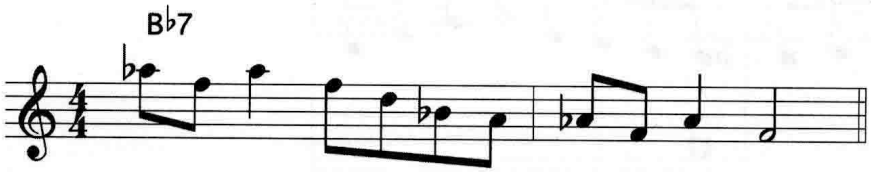
演奏**谱 7–2**，这是 C7 和弦上的下行 C 混合利底亚。从节奏而言，这一乐句听起来非常不舒服，因为和弦内音（根音、三音、五音、七音）处于一个小节中十分尴尬的位置。根音在第一拍，但 B♭（七音）在第一拍的后半拍，G（五音）在第二拍的后半拍，E（三音）在第三拍的后半拍。

现在演奏**谱 7–3**，在 C7 和弦上的 C 比波普属七音阶。听出区别了吗？C 比波普属七音阶比起 C 混合利底亚来说，从节奏方面顺畅许多。原因很简单。在**谱 7–3** 中，C 比波普属七音阶的和弦内音都在拍子上。C（根音）、E（三音）、G（五音）、B♭（七音）都在本小节的强拍上。和弦外音——D（九音）、F（十一音）、A（十三音）——在弱半拍上。尽管从整体来看这是一条旋律，但把和弦内音放在强拍上还是能加强 C7 和弦的和声效果。

7-3



7-4



比起传统的七声音阶，如爱奥尼亚、多利亚、混合利底亚以及旋律小调，比波普音阶向前迈出了革命性的一步。早在 1927 年，Louis Amstrong 就演奏了比波普属音阶，见**谱 7–4**，选自他在 Lil Hardin 的 "Hotter Than That"[1]（**谱 7–4**）一曲中的即兴。第 1 小节最后的 A 音是加入到 B♭ 混合利底亚音阶[2]中的半音经过音。爵士乐手在 1930 年代偶尔运用比波普音阶，但直到 1940 年代比波普音阶才成为爵士乐常用的语汇。所有的比波普音阶都有一个增加的半音经过音，使它们从七声音阶变为八声音阶。

[1] Louis Amstrong, ***The Hot Fives And Hot Sevens, Vol. 3,*** Columbia, 1927.

[2] 当然，他不会把这条音阶称为比波普属七音阶。"比波普" 这个术语直到 1940 年代中期才被提出。

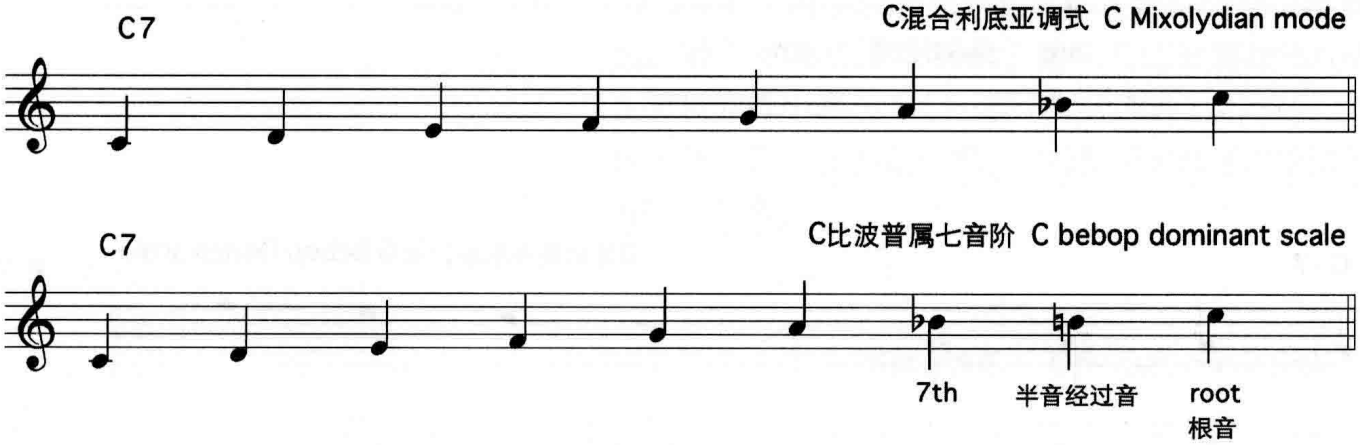
提到比波普音阶就不能不提到 David Baker。他是最出色的爵士乐教育家之一，写了好几本有关比波普音阶的教材，每本都有大量的乐句和模式[3]。用他的话来说，在传统音阶中增加半音经过音能使音阶从节奏上“变得正确”。

你可以在任何音阶或调式上增加半音经过音，但最常用的比波普音阶是比波普属七音阶、比波普多利亚音阶、比波普大调音阶以及比波普旋律小调音阶。

比波普属七音阶

比波普属七音阶（bebop dominant scale）就是在混合利底亚调式的七音与根音之间增加一个半音经过音。**谱 7–5** 给出了 C 混合利底亚调式和 C 比波普属七音阶的比较，这两条音阶在**谱 7–2** 和**谱 7–3** 中出现。C 比波普属七音阶的半音经过音是原位 B 音，它位于音阶的 B♭（七音）和 C（根音）之间。比波普属七音阶通常用于Ⅴ级和弦和Ⅱ–Ⅴ连接上。比波普属七音阶的半音经过音位于七音和根音之间。

7-5

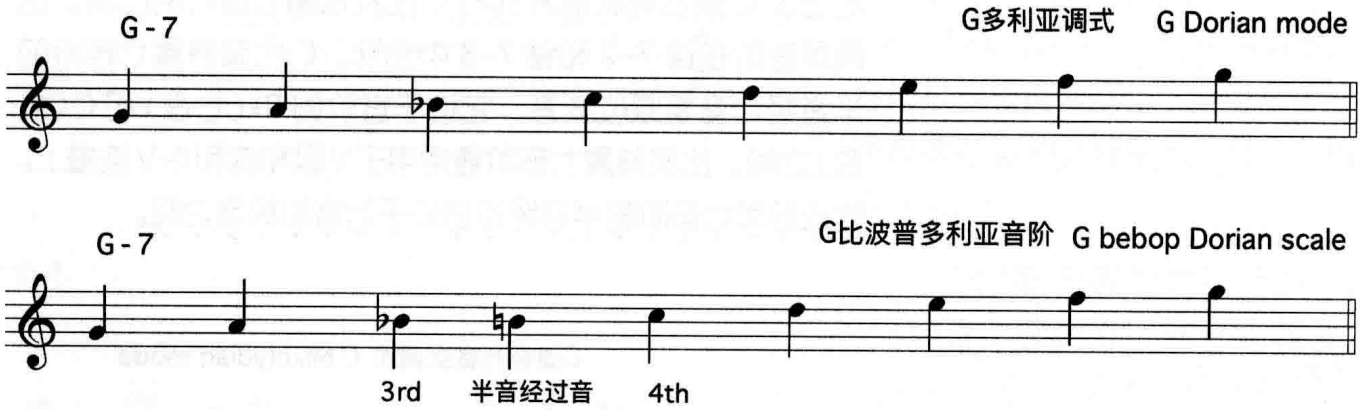


[3] David Baker,《如何演奏比波普》(*How To Play Bebop*),第 1,2,3 册，Alfred Publishing Co.

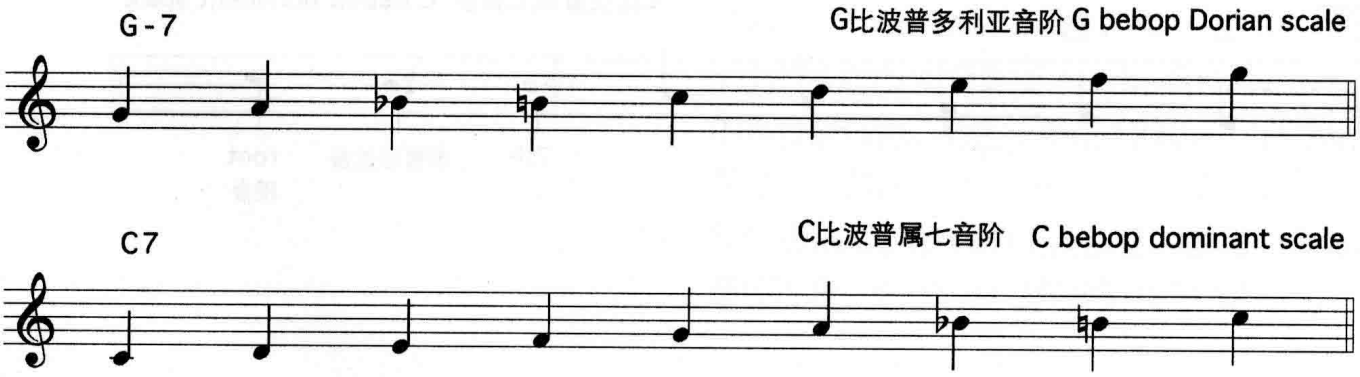
比波普多利亚音阶

比波普多利亚音阶（bebop Dorian scale）就是在多利亚调式的三音与四音之间增加一个半音经过音。**谱 7–6** 比较了 G-7 和弦上的 G 多利亚调式和 G 比波普多利亚音阶。G 比波普多利亚音阶在 B♭（三音）和 C（四音）之间有一个半音经过音。请注意**谱 7–7**，在 G-7 和弦上，G 比波普多利亚上的音符与在 C7 和弦上演奏的 C 比波普属七音阶的音符是一致的。这并不奇怪，因为 G-7–C7 是 F 调的 II–V。比波普多利亚音阶的半音经过音位于三音和四音之间。

7-6



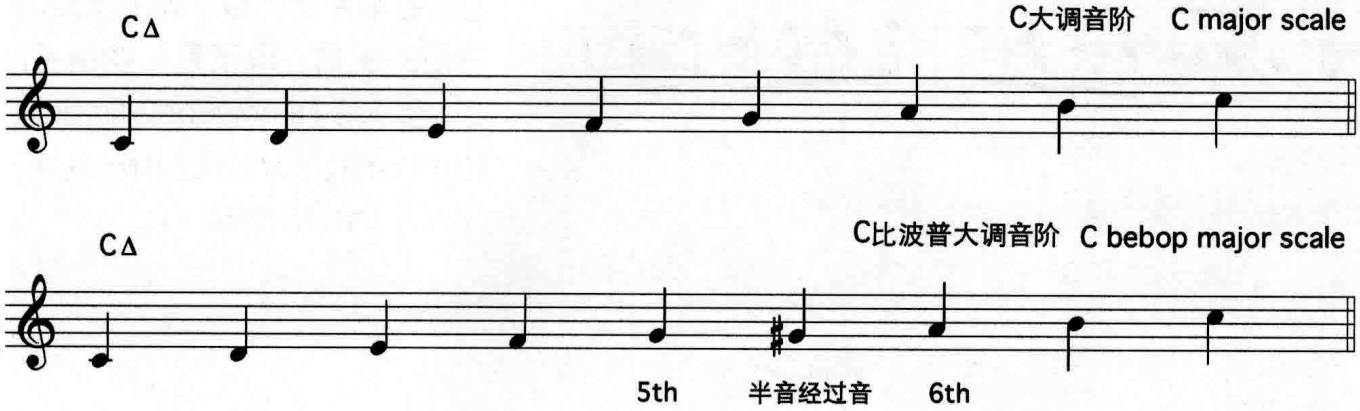
7-7



比波普大调音阶

比波普大调音阶（bebop major scale）就是在大调的五音与六音之间增加一个半音经过音。**谱 7–8** 比较了 C 大调和 C 比波普大调。C 比波普大调在 G（五音）和 A（六音）之间有一个半音经过音，G♯。比波普大调音阶的半音经过音位于五音和六音之间。

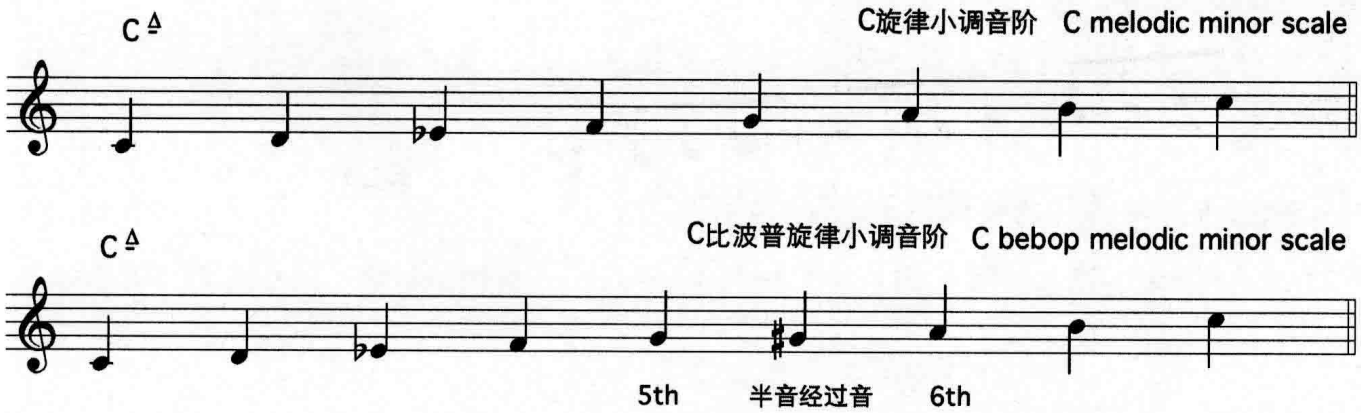
7-8



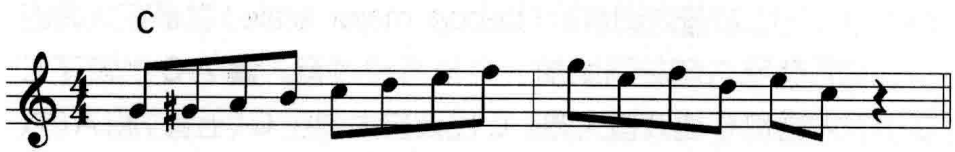
比波普旋律小调音阶

比波普旋律小调音阶（bebop melodic minor scale）是在旋律小调音阶的五音和六音之间增加一个半音经过音。**谱 7–9** 比较了 C 旋律小调和 C 比波普旋律小调。C 比波普旋律小调在 G（五音）和 A（六音）之间有一个半音经过音，G♯。比波普旋律小调音阶的半音经过音位于五音和六音之间。

7-9



7-10



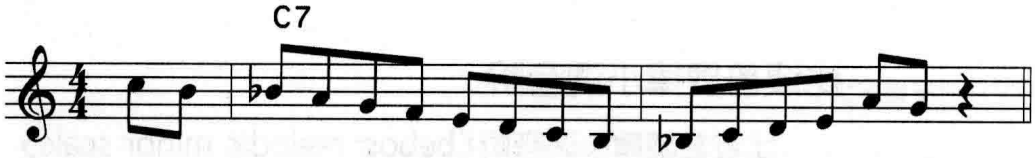
7-11

比波普音阶的乐句

谱 7–10 是一条 C 和弦上的比波普大调乐句。**谱 7–11** 是几乎同一条乐句，但是是在 C7 和弦上的比波普属七音阶。**谱 7–12** 是另一条比波普属七音阶的乐句。

在唱片上有数不清的比波普音阶的乐句，以下是一些例子，选 自 Joe Henderson、Freddie Hubbard、John Coltrane 和 Sonny Stitt 的作品。

7-12



谱 7–13 是 Joe Henderson 在 F7 和弦上演奏的 F 比波普属七音阶，选自 Lee Morgan 的 "Totem Pole"[4]。请注意他从 F 比波普属七音阶的五音（C 音）开始。请记住，你不必从音阶的根音开始。

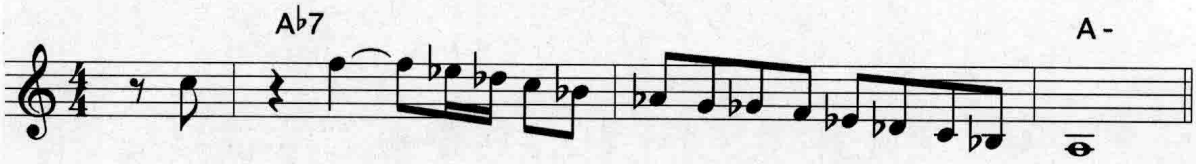
7-13

[4] Lee Morgan, *The Sidewinder,* Blue Note, 1963.

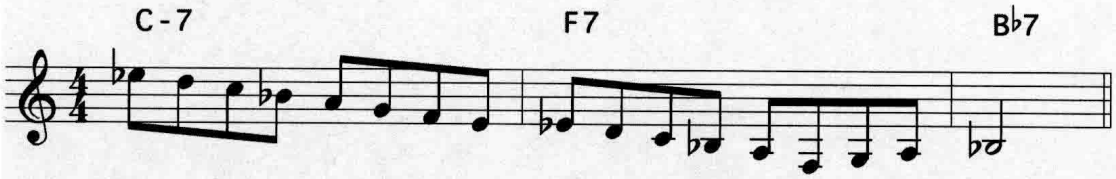
Freddie Hubbard

谱 7–14 是 Freddie Hubbard 在 A♭7 和弦上演奏的 A♭ 比波普属七音阶，选自 Harry Warren 的 "You're My Everything"[5]。在 **谱 7–15** 中，你可以看到他在一个 II–V 连接（C-7–F7）上用 F 比波普属七音阶的下行乐句，选自他的 "Hub Tones"[6] 一曲。**谱 7–16** 是他演奏的下行比普波属七音阶乐句，选自他极有挑战性的 G♭ 布鲁斯乐曲 "For Spee's Sake"[7]。

7-14



7-15



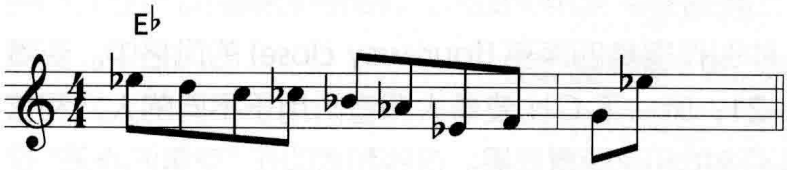
7-16

[5] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

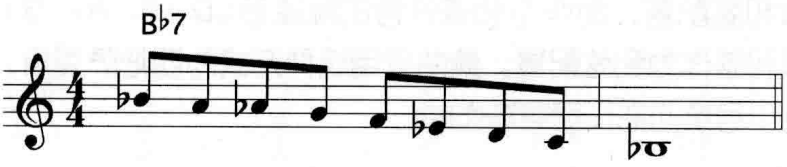
[6] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

[7] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

7-17

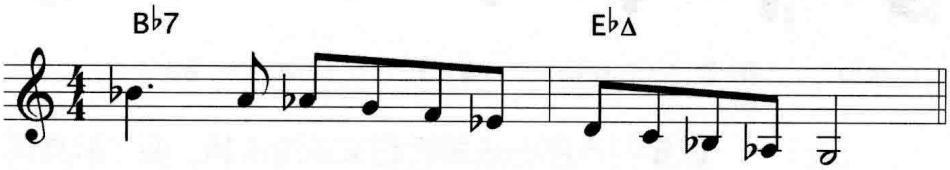


7-18

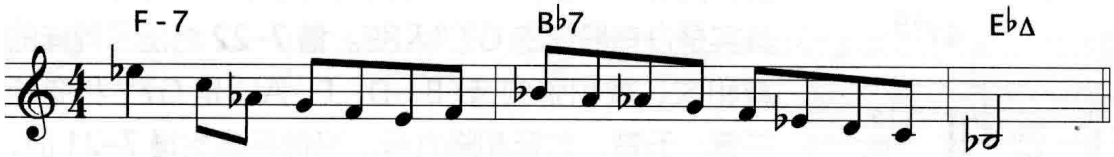


7-19

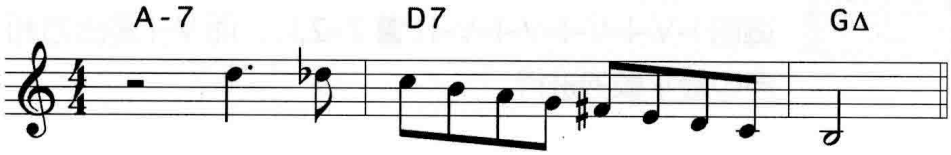
例 1



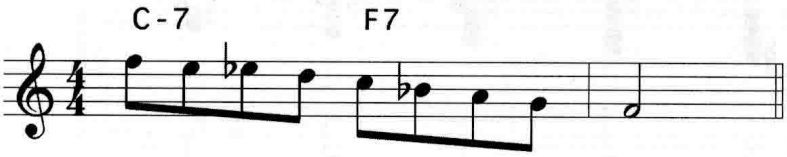
例 2



例 3



7-20



谱 7–17 是 John Coltrane 的下行比波普大调乐句，这是他在 "Moment's Notice"[8] 中的即兴段落的开头。**谱 7–18** 是他演奏的下行比波普属七音阶乐句，选自同一段即兴。

谱 7–19 是 Coltrane 在 "Lazy Bird"[9] 一曲中三段下行比波普属七音阶的例子。注意在例三中，他在 II–V（A-7– D7）进行上运用了比波普属七音阶。

谱 7–20 中，Sonny Stitt 在一个 II–V 进行上演奏了 F 比波普属七音阶，选自 "The Eternal Triangle"[10]。

[8] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

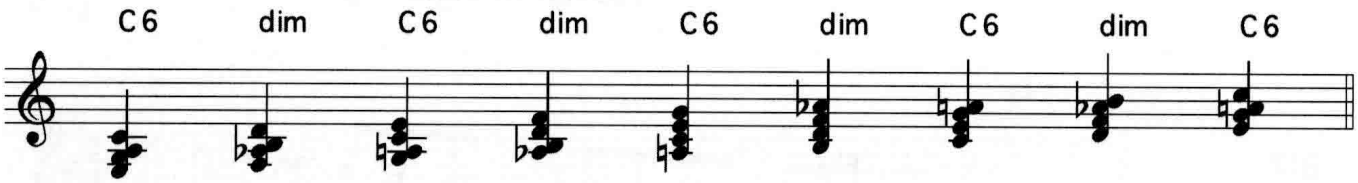
[9] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

[10] Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, and Sonny Rollins, ***Sonny Side Up,*** Verve, 1957.

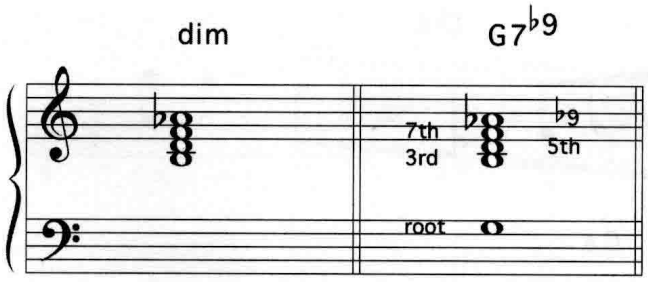
钢琴和编曲的内容

比波普音阶常用于即兴。而钢琴和编曲者也把它们用于一种叫作密集四声部(four-way close)的风格中。演奏**谱 7–21**，听一下 C 比波普大调音阶用于不同的大六和弦与减和弦的和弦配置效果。这些和弦叫作“密集四声部”是因为每个和弦中的四个音符在和声范围内尽可能地靠近在一起。请注意属于和弦内音的旋律音(C、E、G、A)以 C6 作为和弦配置，而作为和弦外音的旋律音(D、F、A♭、B)以减和弦作为和弦配置。编曲者用这种方式为四把萨克斯，四把小号或四把长号等等作曲。

7-21

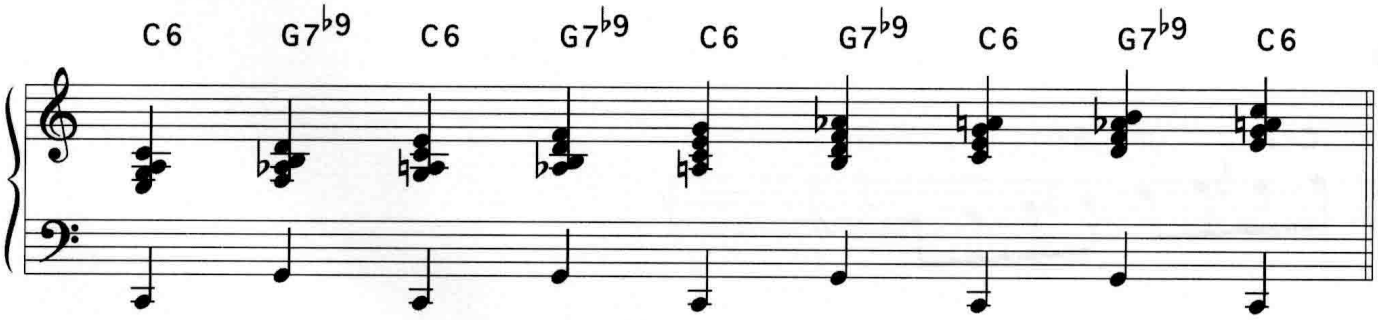


7-22



密集四声部的效果听起来非常流畅。要了解其原因，请看一下**谱 7–21**。看到所有的减和弦了吗？他们其实是没有根音的 G7♭9 和弦。**谱 7–22** 给出了同样的减和弦。减和弦的音(B、D、F、A♭)是 G7♭9 和弦的三音、五音、七音和降九音。当你在演奏**谱 7–21** 时，其实你能听到 C6 和弦与 G7♭9 和弦的交替，或者是 C 调的 I–V–I–V–I–V–I–V–I(**谱 7–23**)，而 V–I 是西方和声中最平顺的进行。

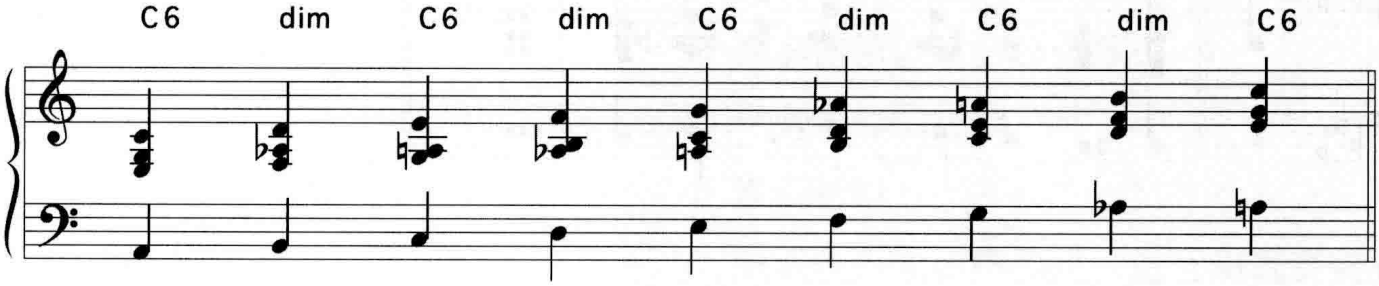
7-23



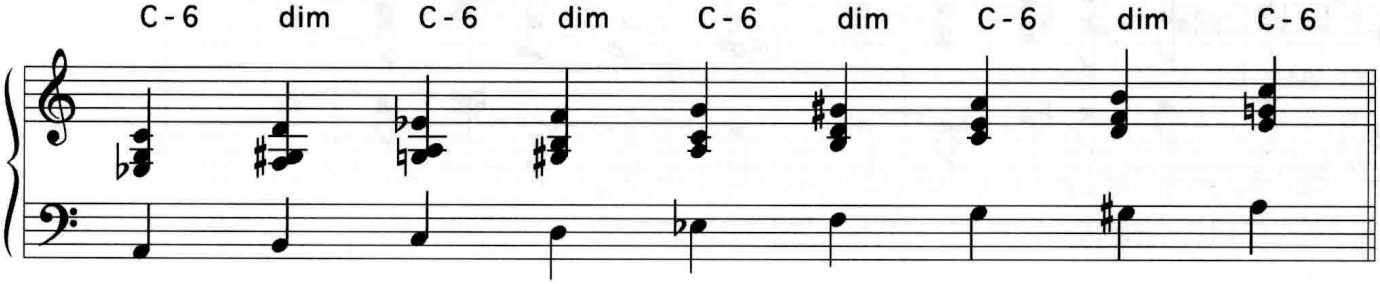
移低二音

演奏**谱 7–24**，你能听到爵士钢琴手和编曲者如何让密集四声部听起来更丰满。将和弦从上向下数的第二个音移到低一个八度的手段称为移低二音（drop 2）。**谱 7–25** 是同样的例子，但用的是 C 小调。这种方法能演奏出一些非常美妙的钢琴和弦配置。

7-24

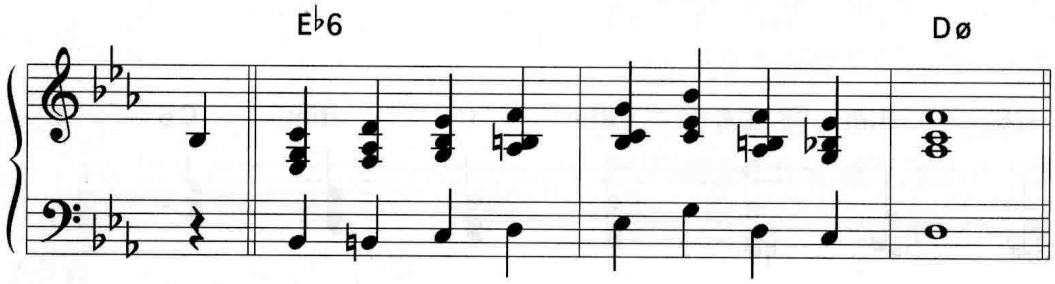


7-25

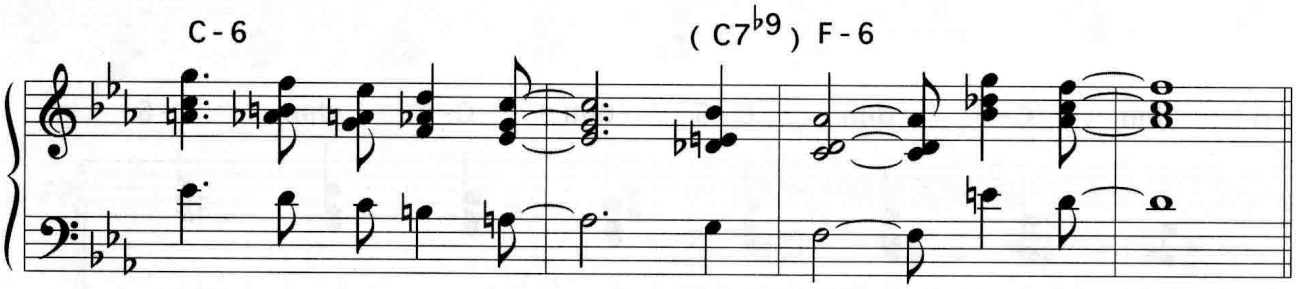


比如，在 Harry Warren 的 "There Will Never Be Another You" 一曲的前两个小节上（**谱 7–26**），或在 Kenny Dorham 的 "Blue Bossa" 一曲前四个小节上（**谱 7–27**）运用移低二音，听一下效果。

7-26



7-27



到目前为止，我们已经学了如何在任何给定的音阶上演奏“正确”的音阶——也就是，你已经学会了如何在和弦进行的调性内演奏。像 Woody Shaw、Dave Liebman、Bobby Hutcherson 和 McCoy Tyner 这些风格多样的乐手都掌握了在和弦进行中离调演奏的艺术。他们演奏的音符从理论上来说是“错误的”，但听起来却是“正确的”。下一章将讨论如何以及为什么要进行离调演奏。

第八章 “离调”演奏

◎ 模 进
◎ 相距半音的演奏
◎ 相距三全音的演奏
◎ 演奏音阶以达到离调效果
◎ 一些钢琴的内容
◎ 半音音阶
◎ 勇敢些，大胆向前走，进行离调演奏

类似 Joe Henderson、Woody Shaw、McCoy Tyner、Bobby Hutcherson、David Liebman 和 Mulgrew Miller 这些乐手获得人们极大的崇敬，因为他们不仅掌握了演奏和弦进行的艺术，同时也懂得如何在和弦进行之“外”演奏。

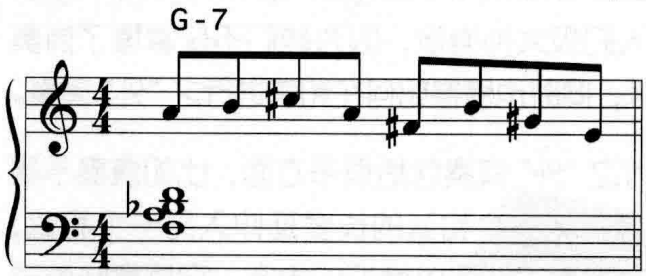
在和弦进行之“外”演奏包括很多方面，比如演奏不属于一个和弦的音，将一个和弦的长度延伸入另一个和弦，或在另一个调上演奏一些可以辨识的内容。它还意味着进行“自由”及无调性演奏，以至于根本不用任何和弦结构。像 Anthony Braxton 以及 Cecil Taylor 就属于这一类型，但他们的音乐在本书的讨论范围内之“外”。

请记住，什么是离调，这是主观的、变化的。有些你听起来觉得是“离调”的东西，在别人听来可能在“调内”，或者相反。在 1940 年代，Parker 的演奏被许多人认为是“离调”的，就像 Coltrane 在 60 年代时一样。许多乐手仍然认为 Coltrane 最后的几张唱片是“离调”的。Cecil Taylor 已经录了 40 年的唱片，很多乐手还是认为他的演奏十分“离调”。

许多离调演奏的最佳例子其实是双调性演奏，也就是同时演奏两个调性[1]。钢琴手和吉他手可能用一个调做伴奏，而即兴乐手则离调，以另一个调演奏。为了使你的演奏好听，而不像是一堆挤在一起的错误音符，你必须清晰地勾勒第二个调性的线条，并且要自信地演奏。要是你稍一显得信心不足，你的演奏听上去就会是错的。有人曾经形容进行离调演奏是让“错误”的音听起来“正确”。如果要为“正确”和“错误”的音符有什么差别下一个定义，那么请记住：你能在任何和弦上演奏任何音符，如果你听着觉得是“正确”的，那它就是正确的。如果你听着觉得是“错误”的，那它就是错误的。

8-1

8-2



演奏**谱 8–1**。听起来像 A 大调是吗？现在演奏**谱 8–2**，同样的例子但是用了 G-7 的钢琴和弦配置。在 G-7 和弦的伴奏上演奏 A 大调，这就是双调性。此例选自 Woody Shaw 在他的曲子 "Rosewood"[2] 中的即兴。仅仅从这里的谱例来看不说明任何问题，这里的不协和效果过于明显，你必须听一下他的唱片才能知道真正的效果是怎样的。

让我们讨论一下各种“离调”的方法。

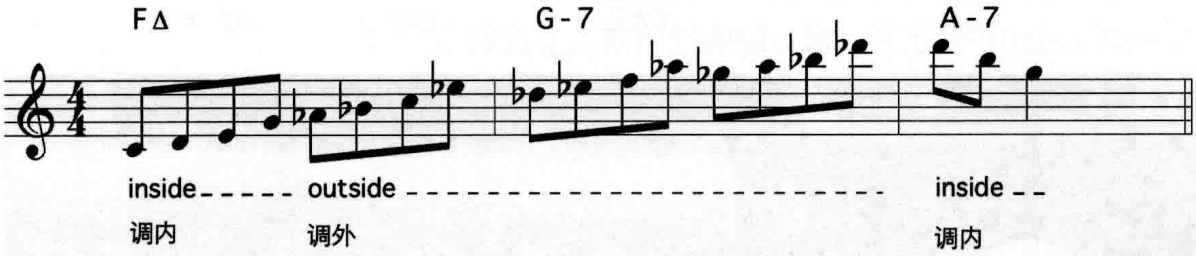
[1] “调性”（tonality）和“调式中心”（tonal center）是“调”（key）的不同说法，但前两者的含义通常更宽泛。

[2] Woody Shaw, ***Rosewood,*** Columbia, 1977.

模 进

我在第六章中提到，模进是取得离调效果的有效手段，因为人耳会适应模进乐段的内部结构，在和声变得不清晰的时候能找到分辨音乐的线索。**谱 8–3** 是 Mulgrew Miller 最好的即兴之一 "Wingspan"[3] 中的片段。我们曾在第六章中给出了这一即兴的全部乐谱。他在 FΔ 和弦上演奏了四个音符的音型，又将它移为 A♭ 调，然后根据五度圈的顺序在 D♭ 和 G♭ 上做模进。接着他又升高了半个音，做了 G 三和弦的下行——D、B、G——这三个音是谱面上的 A-7 和弦的十一音、九音和七音。他从调内开始演奏，然后离调，再回到调内——这是离调演奏的通常手法。用模进来离调，然后又回到调内，这能使你的即兴富有结构感，也让听者知道你明白自己在演奏什么。请用调内——离调——调内的顺序来思考。

8-3

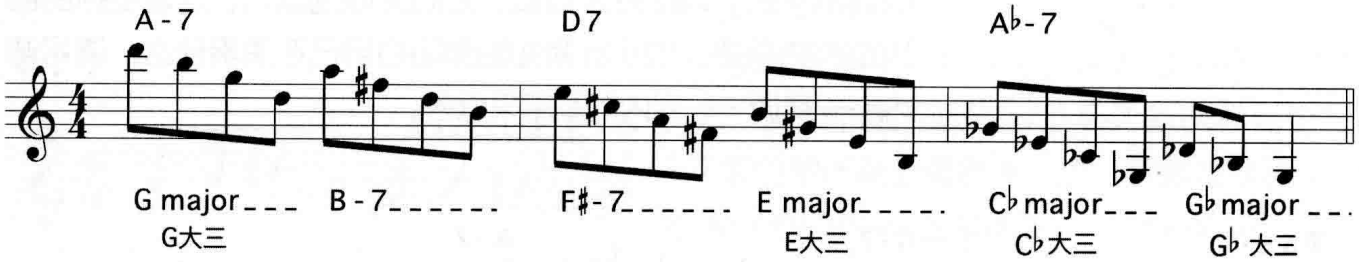


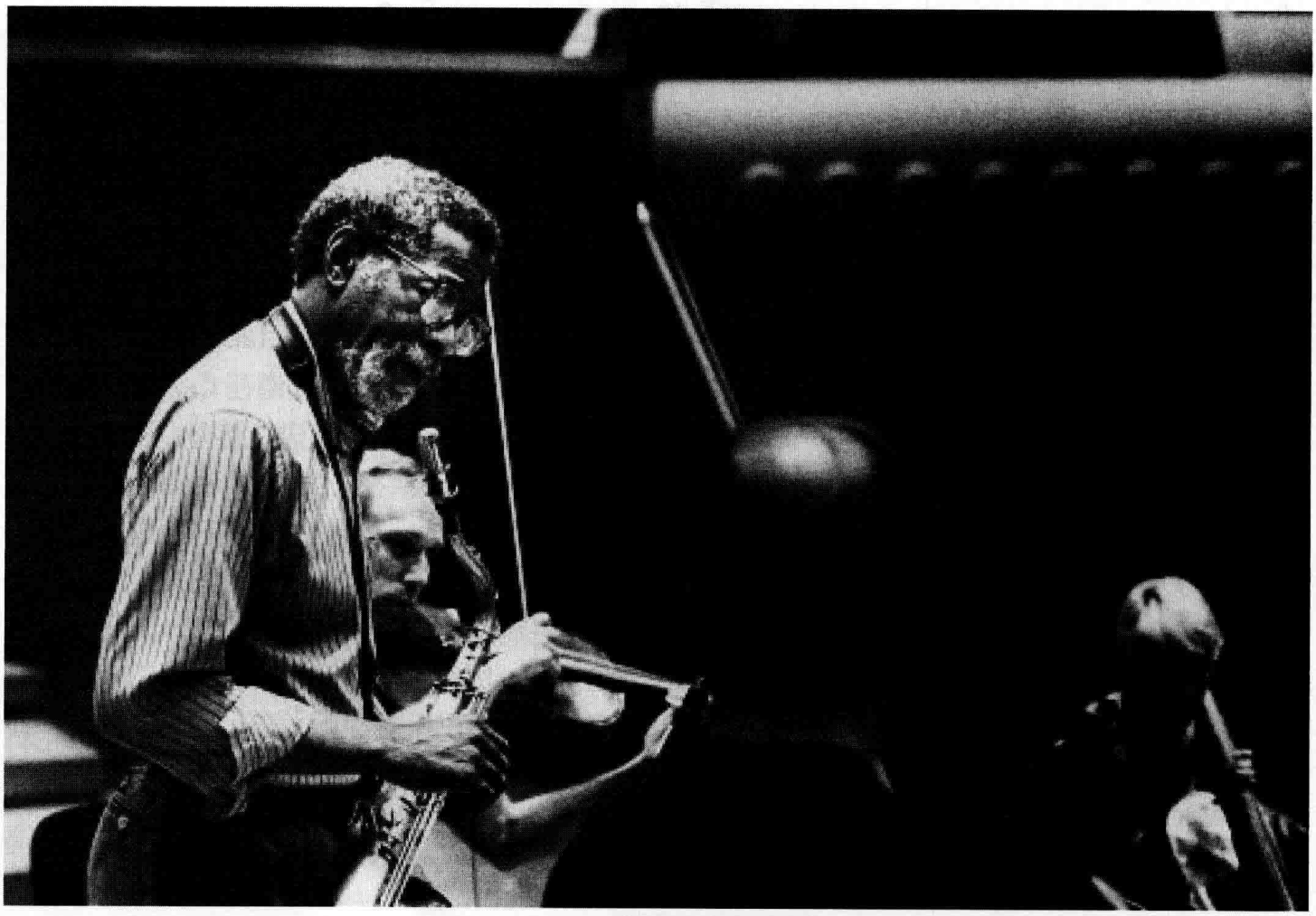
为什么和声系统之外的音符听上去不是“错”的呢？一组熟悉的和弦进行能建立一种动态的结构，你的耳朵预感会听到某种音响效果，我们称其为可预知性（predictability）。当你听了十几遍 "Autumn Leaves" 之后，你会知道在 C-7 之后会有一个 F7。演奏模进的效果是一样的。它能建立结构，让你的耳朵预感到模进的进行，就像你的耳朵在 "Autumn Leaves" 中 C-7 后面会预感到跟着一个 F7 一样。只要模进中的音符是和声的一部分，音乐就在“调内”。当模进从和弦中脱离出去，结果就是产生了“离调”效果。我们称此为意外（surprise）。谱上的和声与模进听起来是合适的，即使模进时已经离调也是如此。它们放在一起，听上去不会显得“错误”，听上去是双调性效果。调内——离调——调内。可预知性——意外。

[3] Mulgrew Miller, ***Wingsapn,*** Landmark, 1987.

在这同一段即兴的之后部分中，Mulgrew Milller 演奏了一段下行模进，达到了同样的效果，见**谱 8–4**。在第 1 小节，他演奏了一个由四个音符组成的动机（motif），以 G 三和弦下行——D、B、G、D——同样又是 A-7 和弦的十一音、九音、七音和十一音。然后他又勾勒出一个 B-7 和弦——A、F♯、D、B——这是 B-7 和弦的七音、五音、三音和根音，而这些音又是 A-7 的和弦记号所隐含的 G 调中的音。Mulgrew 开始了一段四个音符的模进，并且仍然处于调内。在第 2 小节中，他降低四度继续这一模进，勾勒出一个 F♯-7 和弦，他用了 C♯，这是一个不属于谱面上的 D7 和弦的音。然后他又勾勒出一个 E 大三和弦，G♯ 这个音并不算是 D7 和弦的和弦外音，它是 D7 的升十一音。

8-4

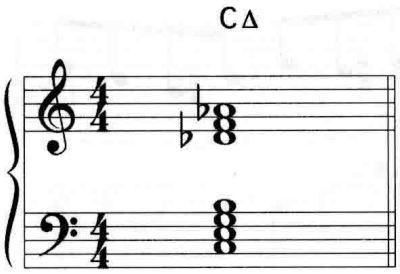




Joe Henderson

在第 3 小节里，他勾勒出了 C♭ 大三和弦和 G♭ 大三和弦，其中所有的音都属于谱面上的 A♭-7。每一组四个音符的动机其第一个音都比前一组的第一个音低了四度——D、A、E、B、G♭、D♭——这是五度圈的顺时针顺序。第 2 小节的 C♯ 是这一乐段中的唯一一个和弦外音，它会引起你的注意。这个音很突出，但并不过分。记住：调内——离调——调内。

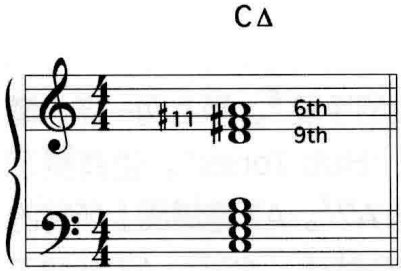
8-5



相距半音的演奏

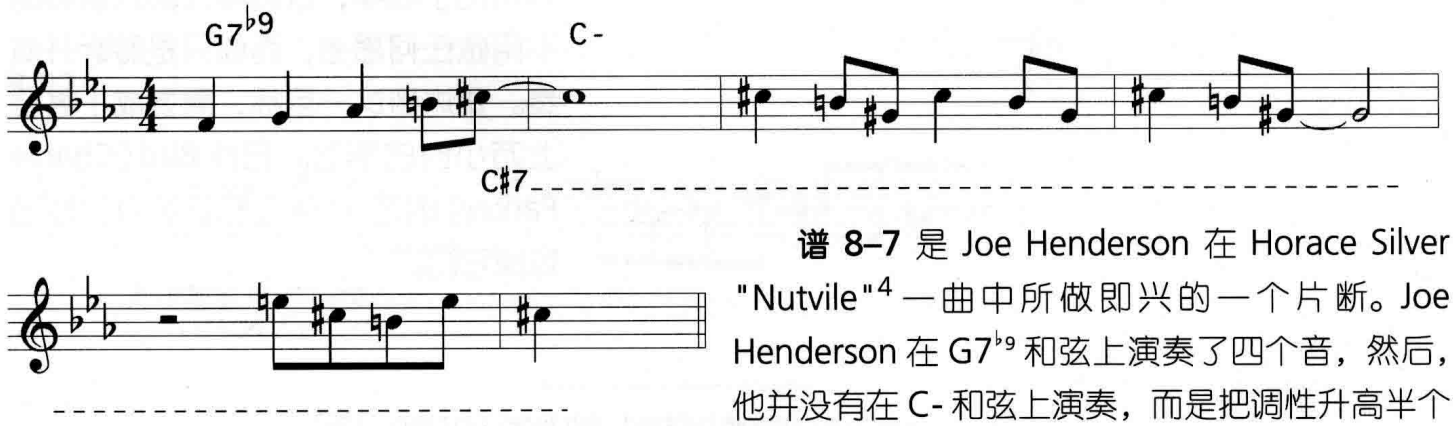
演奏距和弦半个音的音符是取得离调效果的最常用方式。演奏上方或下方的半音十分流行，因为这样能产生最不协和的音响，而不协和正是离调演奏所要达到的主要目的。这一技巧相对简单。因为音符只是相距半音，听众的耳朵会很容易地将离调的旋律与原来的和声基础联系在一起，同样也能够接受产生这种不协和的逻辑原因。如果你要相距半音进行演奏，请不要显得胆怯！请带着充分的信心进行演奏，不然会让人觉得是弹错了音。许多最好的乐手将离调的内容糅合进调性（调内）的内容里，用相距半音或一个全音的演奏达到非常美妙的“调外级进”（side steppping）的效果，这是另一个用于离调的术语。

8-6



谱 8–5 是在 CΔ 和弦上演奏的 D♭ 三和弦。尽管 C 和 D♭ 这两个音靠得很近，但实际上却是你能达到的最突出的离调效果。D♭ 三和弦的三个音在此处显得极为不协和。请在 CΔ 和弦上依次演奏这三个音——先是 D♭，再是 F，再是 A♭——你会听到明显的不协和。现在演奏**谱 8–6**，CΔ 和弦上的 D 大三和弦。D 比起 D♭ 来离 C 音又远了半音，但听起来却更有处于调内的感觉。D 三和弦的三个音听起来都不错——D 是 C 调的九音，F♯ 是升十一音，A 是六音。

8-7

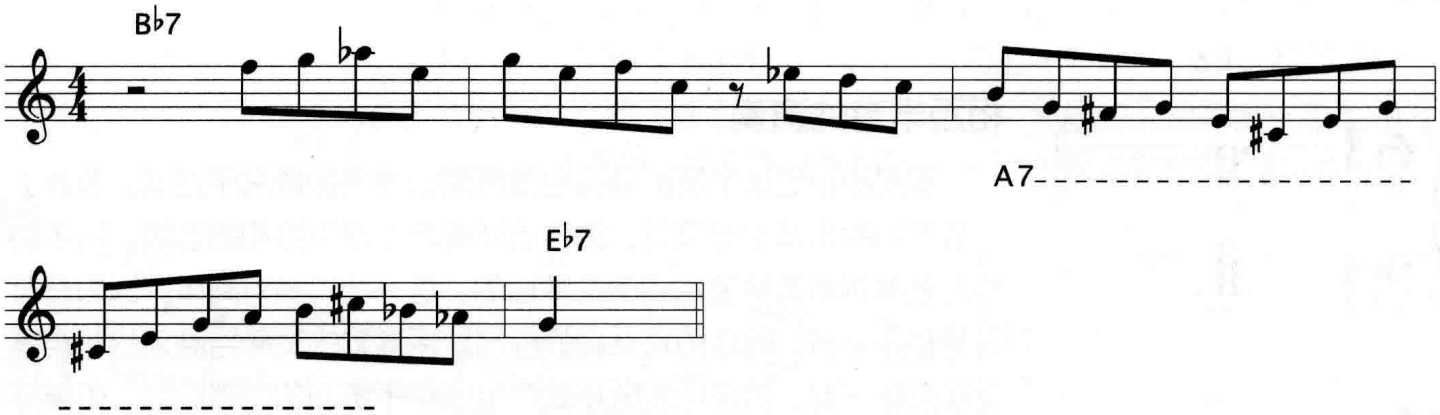


谱 8–7 是 Joe Henderson 在 Horace Silver "Nutvile"[4] 一曲中所做即兴的一个片断。Joe Henderson 在 G7♭9 和弦上演奏了四个音，然后，他并没有在 C- 和弦上演奏，而是把调性升高半个音，在 C♯7 和弦上进行演奏。

[4] Horace Silver, ***The Cape Verdean Blues,*** Blue Note, 1965.

谱 8–8 是 Freddie Hubbard 在 "Hub Tones"[5] 一曲中的即兴。他并没有演奏谱面上四个小节的 B♭7 和弦，而是只演奏了两个小节，然后降低半个音，在之后的两个小节中几乎都在用 A7 和弦演奏，只是在第 4 小节的最后才回到 B♭7 和弦，接着后面的 E♭7 和弦。调内——离调——调内。

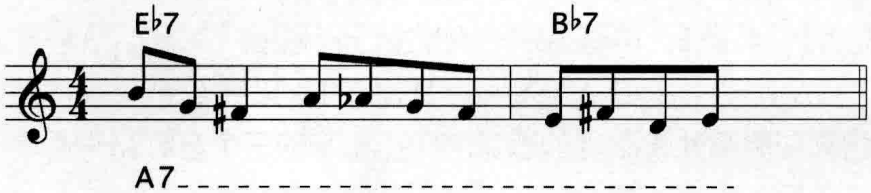
8-8



相距三全音的演奏

演奏三全音替代是另一种离调的手段[6]。与上例一样，**谱 8–9** 也选自 Freddie Hubbard 的 "Hub Tones"。他演奏了一个乐段，看上去听上去都很像是 A7[7]。A7 是谱面上所写的 E♭7 的三全音替代。他还把 A7 延伸了两拍，一直延续到下一个 B♭7 和弦。

8-9



如果你问 Freddie Hubbard 当时他在想些什么，他可能会说“我不记得了。”你的目标是做练习并将所有内容内化于心中，直到你在即兴演奏时不用做任何思考，而你只是聆听并演奏。要达到这一目标，需要成千甚至上万小时的练习。记住 Bird（Charlie Parker）的话：“学会和弦进行，然后忘掉它们。”

[5] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

[6] 三全音替代会在第十三章中详细讲述，简单来说，就是用与原来的 V 级和弦相距三全音的 V 级和弦来替代它。

[7] A♭ 是 A 比波普属七音阶中的经过音。

演奏音阶以达到离调效果

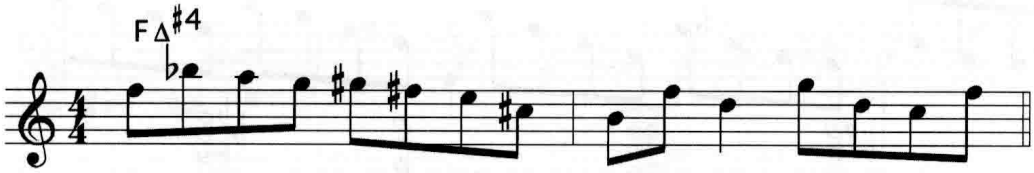
演奏音阶能很清楚地创造与谱面所写和弦调性完全不同的新调性。Woody Shaw 是演奏“不属于”谱面和弦的音阶的大师。看一下**谱 8–10**，选自他在自己的 "In Case You Haven't Heard"[8] 一曲中的即兴。他最开始的五个音暗示了 F 调。然后他演奏了一条 B 五声音阶[9]，暗示了 B 调，B 距离 F 三全音。然后他又清晰地演奏了 F 大调。他非常清晰地创造了一段和声结构（F 调、B 调、F 调），而谱面上的和弦记号是 A♭Δ♯4。

8-10

key of F F调 — B pentatonic B五声音阶 — key of F F调

在这段即兴的之后几个小节中，Woody 又制造了同样效果，见**谱 8–11**。在一个 FΔ♯4 和弦上，他先是暗示了 F 调，然后演奏相距半音的 E 五声调式，最后回到 F 调。调内——离调——调内。

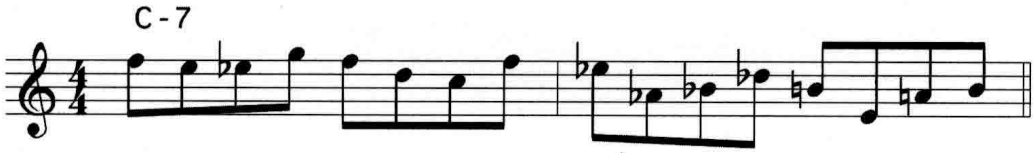
8-11



key of F F调 — E pentatonic E五声音阶 — key of F F调

谱 8–12 是 Woody 演奏的 F 比波普属七音阶，之后是两个四音符的音型，暗示了 A♭ 调和 A 调，这些都是在 C-7 和弦上演奏的。此例选自他的 "Rahsaan's Run"[10] 一曲。

8-12



F bebop dominant F比波普属七 — A♭ — A

[8] Woody Shaw, ***Little Red's Fantasy,*** Muse, 1976.

[9] 五声音阶会在下一章中讨论。

[10] Woody Shaw, ***Rosewood,*** Columbia, 1977.

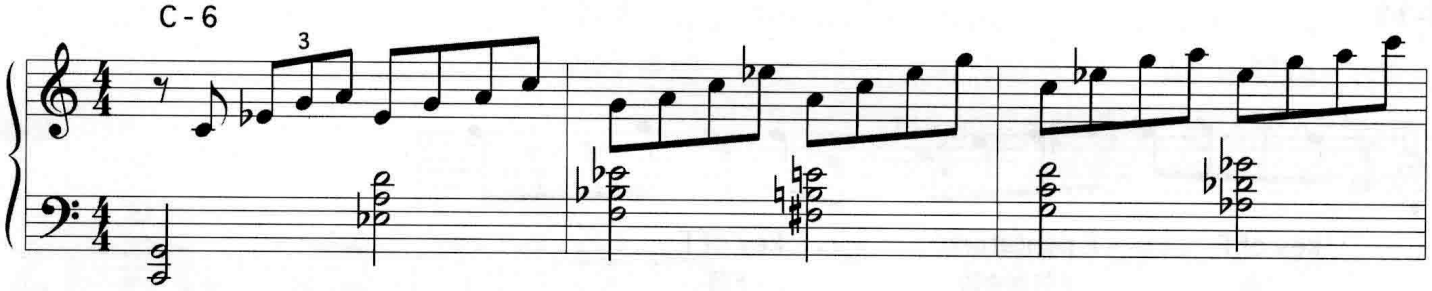
一些钢琴的内容

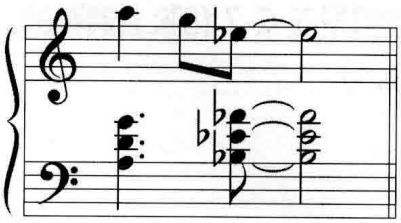
钢琴手：在离调演奏时，你有比其他乐手有利的天然优势。你有两只手，可以一手演奏谱面上的调性，另一手演奏离调内容。**谱 8–13** 给出了你可以做的众多选择之一。右手的乐段勾勒出谱面上的 C-6 和弦。左手先从 C 小调的自然音阶四度开始，然后以半音继续这种四度，离开 C 小调。你的耳朵把听到的这种效果理解为双调性：

- 一只手在演奏 C 小调。
- 另一只手在演奏“四度的调性”。

“四度的调性”听上去比较奇怪，但你可以这样考虑：演奏一种调性能建立一种特定的动态，以及特定的期待。当你演奏了 C、D、E 和 F 后，你的耳朵期待着能听到 G、A、B 和 C（C 大调的后续部分）接着出现。演奏四度音也能建立同样的期待。当你演奏了一连串的四度和弦后，你的耳朵会期待听到更多的四度的和弦，而不管它们是否源自谱上所写的和弦进行。

8-13

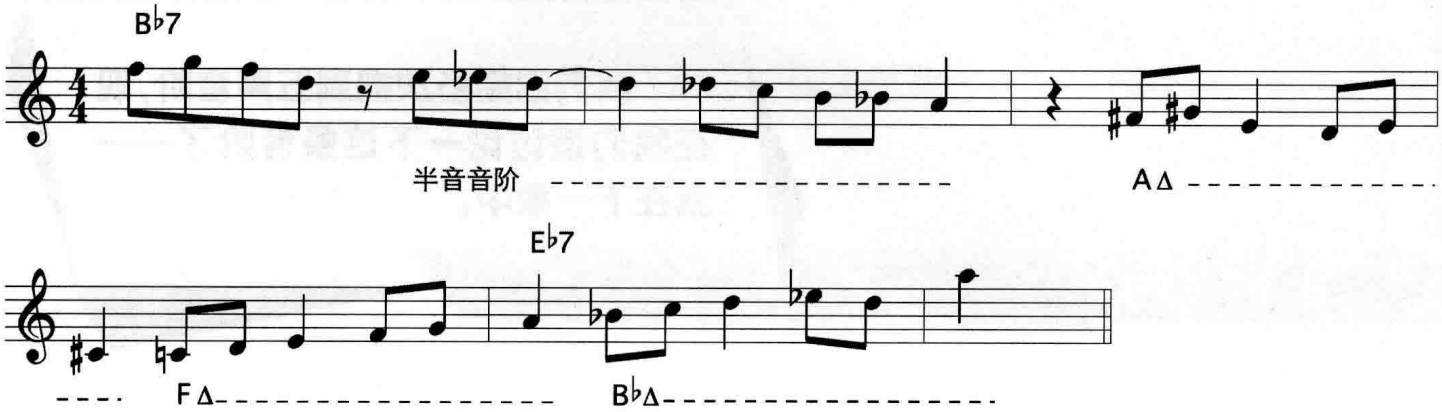




半音音阶

单就在和弦上演奏而言，半音音阶“既属于每个音阶，又不属于任何音阶”。如果你在任何一个和弦上演奏半音音阶，它听起来不会显得“错”。但如果你过于频繁地这样做，最后你的演奏会显得很乏味，你会落个“不会演奏和弦进行”的名声。当然，由于半音音阶在和声上有模糊的性质，所以是达到离调效果的手段之一。**谱 8–14** 是 Freddie Hubbard 在 "Hub Tones"[11] 中即兴的一段。他在第 1、第 2 小节中用了半音音阶中的八个音，结束于 A，这是一个在 B♭7 和弦中“错误”的音。由于弄乱了此曲的调性，所以他又用了一段三个音符为一组的模进，暗示出 A、F 和 B♭ 这三个调。所有这些都是在一首 B♭ 调布鲁斯的前五个小节中完成的。

8-14



[11] Freddie Hubbard, *Hub Tones,* Blue Note, 1962.

勇敢些，大胆向前走，进行离调演奏

比较简单地开始离调演奏的方法是在调式爵士的曲子（modal tunes）上练习。这种类型的乐曲在一个既定的和弦上给演奏者以很多的空间，先确立调性，再进行离调，接着回到和弦变化进行中。同时，由于调式爵士的乐曲一般只有一至两个和弦，所以静态的和声效果显得有些乏味，需要离调演奏来创造不协和的感觉。类似"Passion Dance"[12]"So What"[13]"Little Sunflower"[14]以及"Impressions"[15]等等乐曲都是离调演奏的理想材料。

我们已经多次提到五声音阶，现在我们该讨论一下这条音阶了——就在下一章中。

[12] McCoy Tyner, ***The Real McCoy,*** Blue Note, 1968.

[13] Miles Davis, ***Kind Of Blue,*** Columbia, 1959.

[14] Freddie Hubbard, ***Backlash,*** Atlantic, 1966.

[15] John Coltrane, ***Impressions,*** MCA/Impulse, 1962.

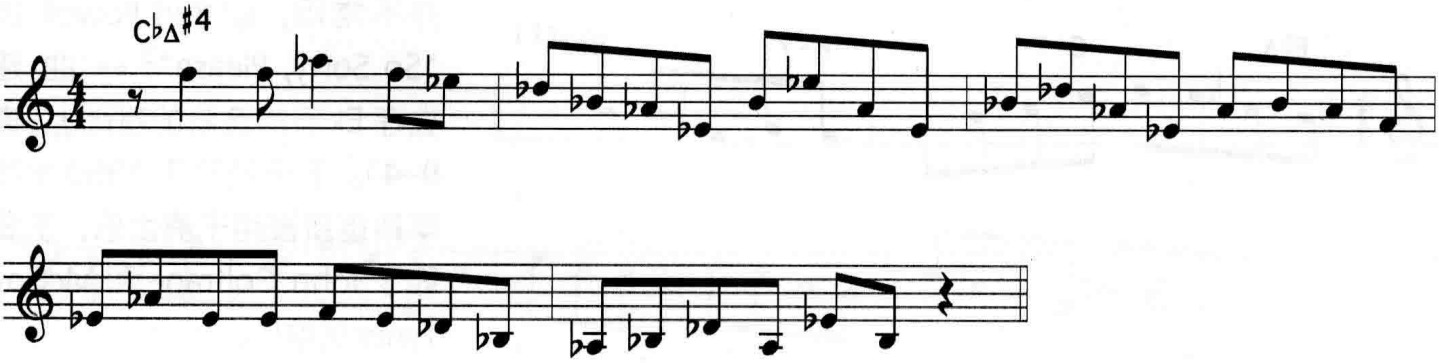
第九章　五声音阶

◎ 五声音阶
◎ 五声音阶的调式以及小调五声音阶
◎ 在 II–V–I 进行上的 I 级、IV 级和 V 级五声音阶
◎ 在 "Giant Steps" 上演奏五声音阶
◎ 五声音阶与“避免”音
◎ 大七和弦上的 II 级五声音阶
◎ 旋律小调和弦上的 IV 级五声音阶
◎ In-sen 以及其他五个音符的音阶
◎ 小调五声音阶和布鲁斯音阶
◎ 练习五声音阶

五声音阶

演奏**谱 9–1**，这是 Woody Shaw 用 D♭ 五声音阶（pentatonic scale）演奏的即兴，此例选自他的 "In Case You Haven't Heard"[1]。

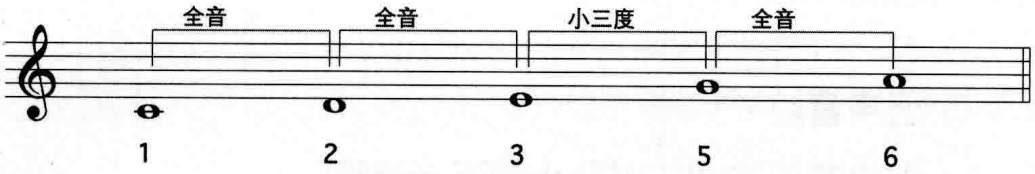
9-1



[1] Woody Shaw, ***Little Red's Fantasy,*** Muse, 1976.

9-2

C五声音阶 C pentatonic scale

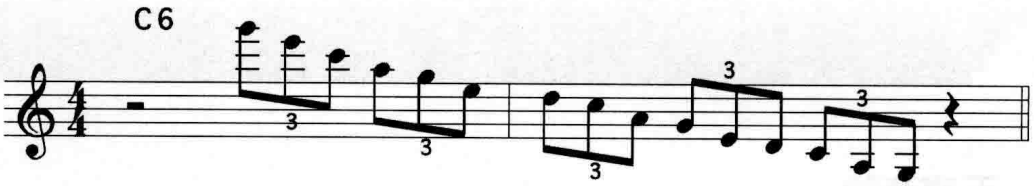


五个音的音阶有很多，但“五声音阶”这个术语通常是指**谱 9–2** 中的这条五个音符的音阶。以下是关于识别、聆听和思考五声音阶的一些简单方法：

- 它是大调音阶的 1–2–3–5–6。
- 它是缺少四音和七音的大调音阶（以 C 调为例，缺少 F 和 B）。
- 从音级关系来说，你可以把它想成“全音，全音，小三度，全音”。

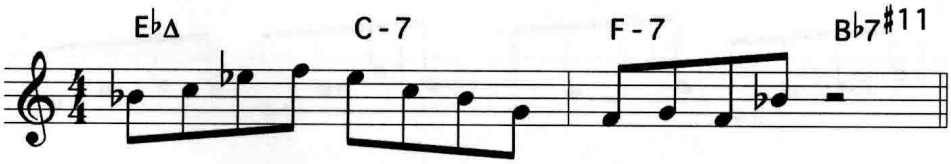
五声音阶让音乐获得巨大的空间感。由于它只有全音和小三度，没有半音，所以它缺乏其他音阶所拥有的半音变化。当你演奏这条音程距离很大的音阶时，你的音乐会有更多空气、空间，以及光亮。

9-3



在摇摆乐时代，Art Tatum、Lester Young、Teddy Wilson 经常使用五声音阶。**谱 9–3** 是 Tatum 在 Harry Ruby 的 "Three Little Words"[2] 一曲中用 C 五声音阶演奏的快速连绵的旋律。

9-4



在比波普时代，五声音阶并不常用，但 Bud Powell 的 "So Sorry, Please"[3] 一曲建立在 E♭ 五声音阶的基础上（**谱 9–4**）。五声音阶于 1960 年代早期重新被用于爵士乐，主要靠了 John Coltrane 和 McCoy Tyner 的推广。

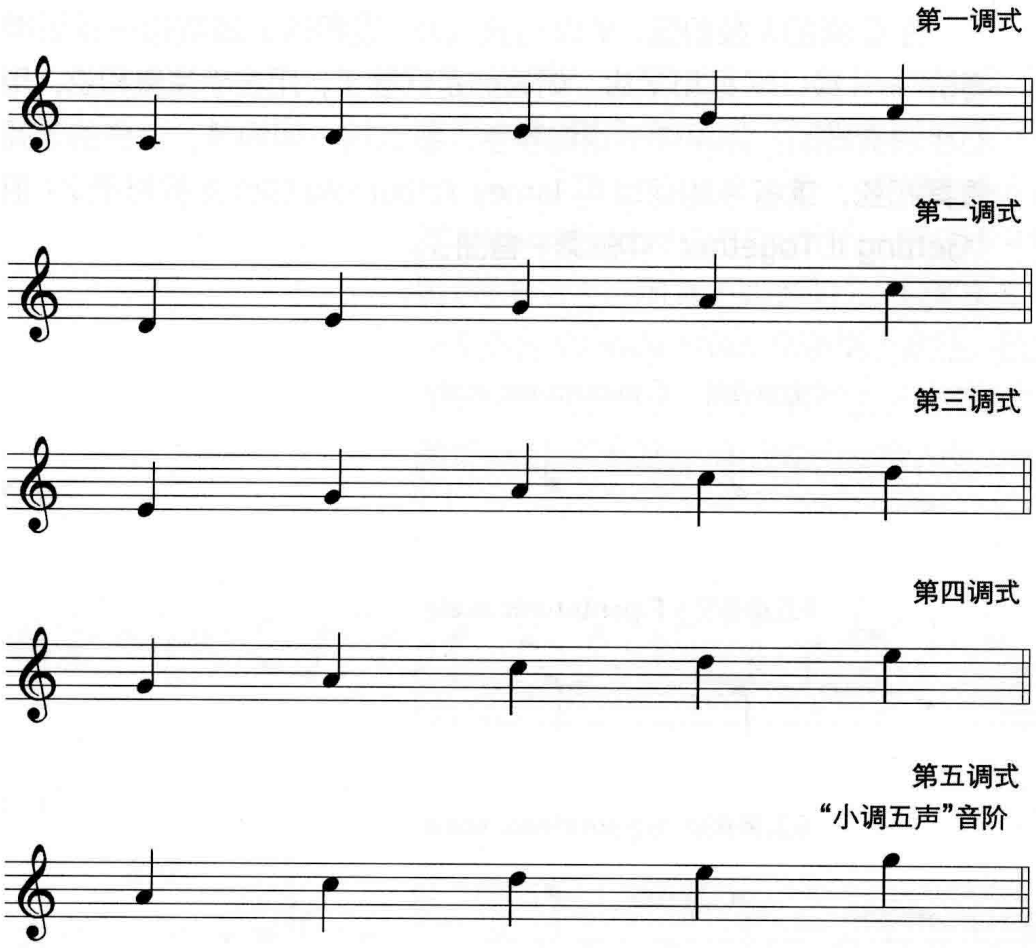
[2] Art Tatum, ***Gene Norman Presents, Vol. I,*** GNP Crescendo, 1950 年代早期。

[3] Bud Powell, ***The Genius Of Bud Powell,*** Verve, 1950.

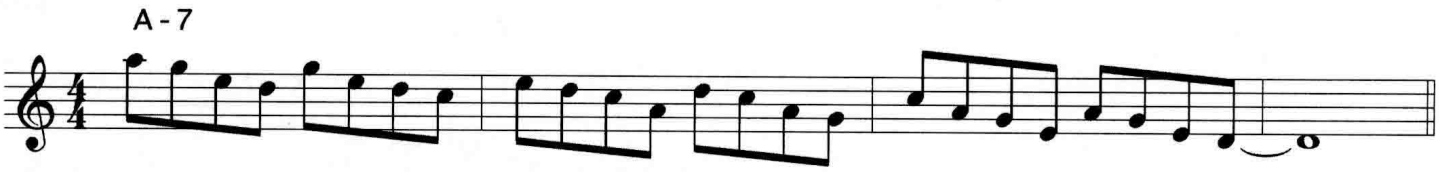
五声音阶的调式以及小调五声音阶

和其他音阶一样，五声音阶也有调式。这些调式来源于你把不同的音符作为音阶的起始音，见**谱 9–5**。其中第五个调式被人广泛使用，所以有了自己单独的名字：小调五声音阶（minor pentatonic scale），它与布鲁斯音阶有密切的关系。我们将在第十章中详细介绍布鲁斯音阶。**谱 9–6** 中的小调五声音阶乐句是许多爵士乐手初学时最先接触到的音阶。

9-5



9-6

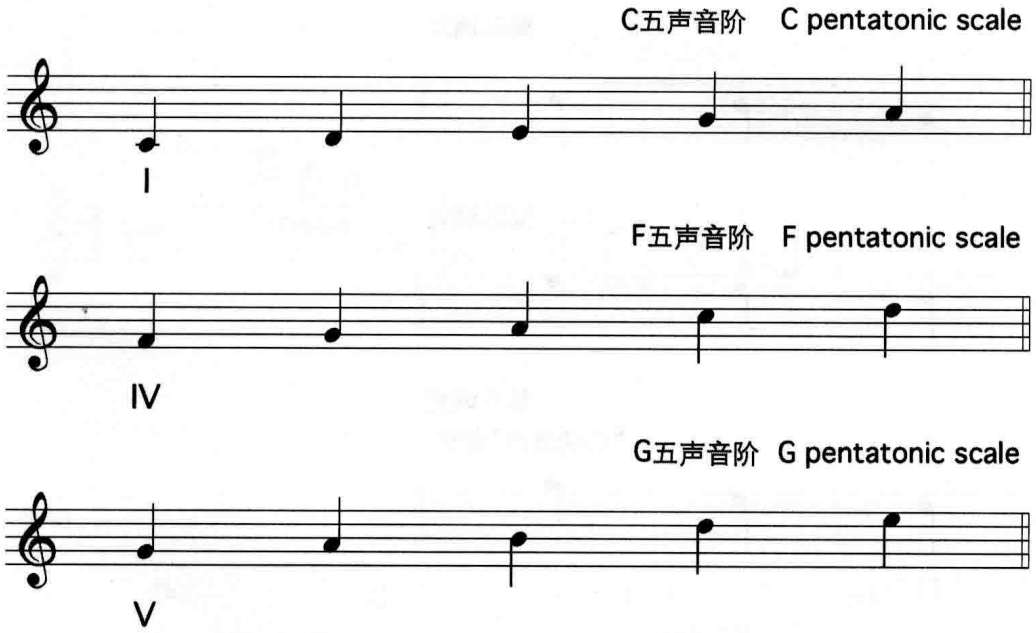


在 II–V–I 进行上的 I 级、IV 级和 V 级五声音阶

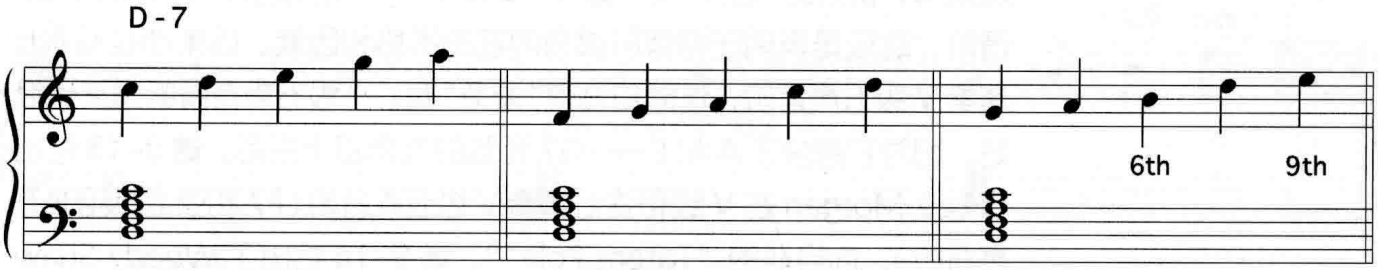
在每个大调上，有三条五声音阶可以很自然地加以运用。对于 C 大调来说，这三条是 C、F 和 G 五声音阶（**谱 9–7**）。我把它们称为 I 级、IV 级和 V 级。这些罗马数字只是帮助你学习五声音阶在相关调性上的位置，它们并不像“斜线和弦”或“II–V–I”那样属于正式的术语。如果你对别的乐手说“我在演奏 IV 级五声音阶”，他们要不就以为你是天才，要不就认为你疯了——很可能是后者。

在 C 调的 II 级和弦、V 级和弦以及 I 级和弦上演奏每一条五声音阶——I 级、IV 级和 V 级。如果你是钢琴手，用左手演奏和弦，用右手演奏音阶。如果你不是钢琴手，那么找一架钢琴，让你的老师演奏和弦，或者你也可以用 Jamey Aebersold 的伴奏教材第 21 册 "Getting It Together" 中的第一首曲子。

9-7



9-8



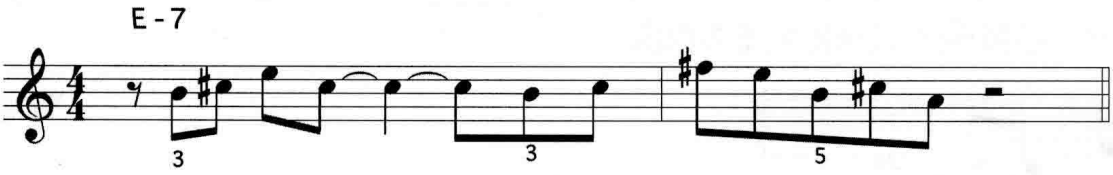
II级和弦上的 I 五声音阶
I pentatonic scale
over a II chord

II级和弦上的 IV 五声音阶
IV pentatonic scale
over a II chord

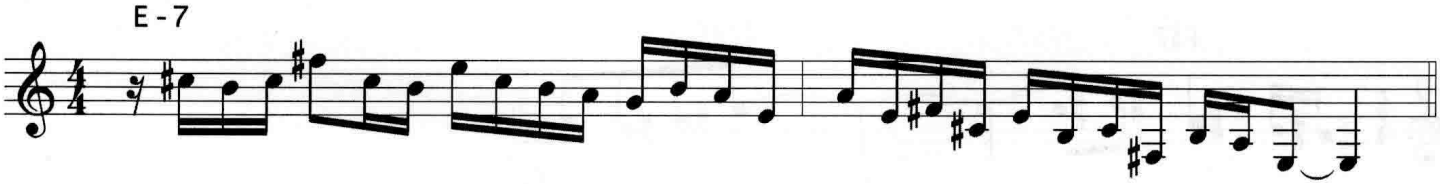
II级和弦上的 V 五声音阶
V pentatonic scale
over a II chord

在 D-7，也就是 II 级和弦上，所有这三条五声音阶（I、IV、V）听起来都很好（**谱 9–8**）。V 级五声音阶建立在 G 音上，它比 I 和 IV 级都更有趣一些，因为它包含 B 和 E——D-7 和弦的六音和九音。Woody Shaw 在 Kenny Barron 的 "Gichi"[4] 一曲中于 II 级和弦上使用了 V 级五声音阶（在 E-7 上运用 A 五声音阶），见**谱 9–9** 和**谱 9–10**。这一章里很多例子都选自 Woody Shaw 的演奏，他是一位知名的使用五声音阶的大师。在另一个例子里，他在 II 级和弦上演奏了 I 级五声音阶（在 A♭-7 和弦上用了 G♭ 五声音阶），选自他自己的 "Rahsaan's Run"[5] 一曲（**谱 9–11**）。

9-9



9-10



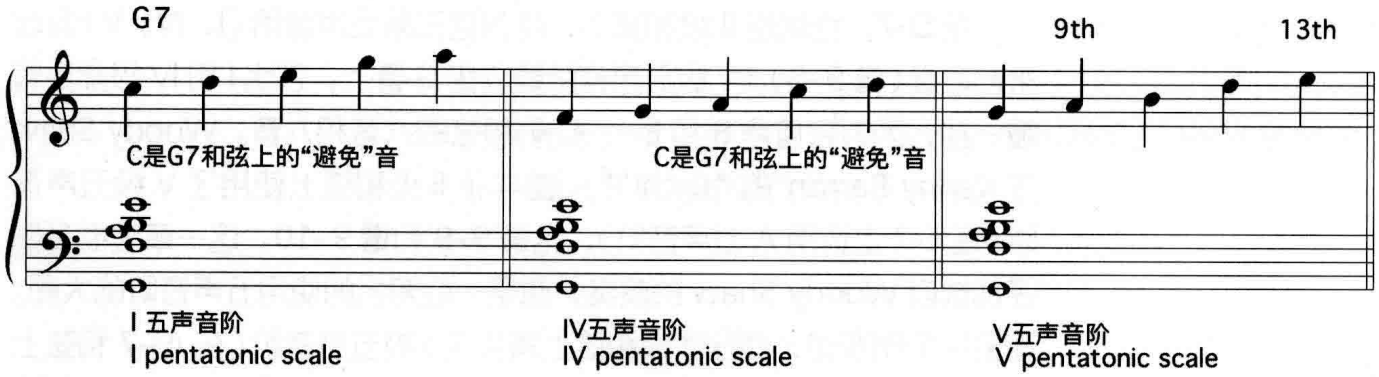
9-11

[4] Booker Ervin, ***Back From The Gig,*** Blue Note, 1968.

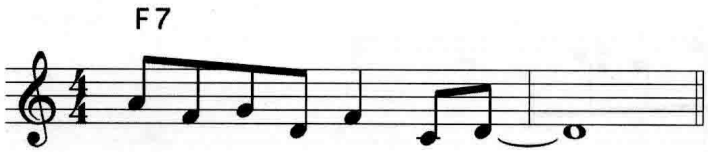
[5] Woody Shaw, ***Rosewood,*** Columbia, 1977.

在 G7，也就是 V 级和弦上，I 级和 IV 级五声音阶都包含 C 音，这是 G7 和弦的“避免”音（**谱 9–12**）。这并不是说你不能演奏这两条音阶，这只是表明任何音阶都有内在的不协和因素。如果你在 G7 上演奏 V 级五声音阶，这时却没有“避免”音。V 级五声音阶听起来也很好，因为它包含了 A 和 E——G7 和弦的九音和十三音。**谱 9–13** 给出了 Lee Morgan 在 V 级和弦上演奏 V 级五声音阶（F7 和弦上运用 F 五声音阶），选自他的 "Totem Pole"[6]。**谱 9–14** 给出了 Woody Shaw 在 F♯7 和弦上演奏的 F♯ 五声音阶，选自 Ramon Morris 的 "Child's Dance"[7] 一曲。

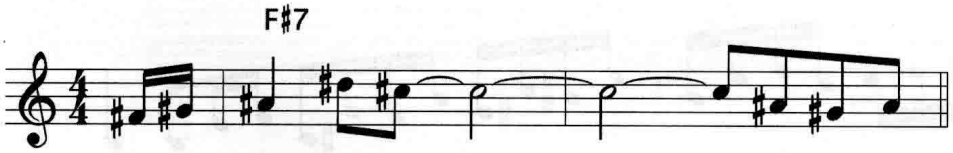
9-12



9-13



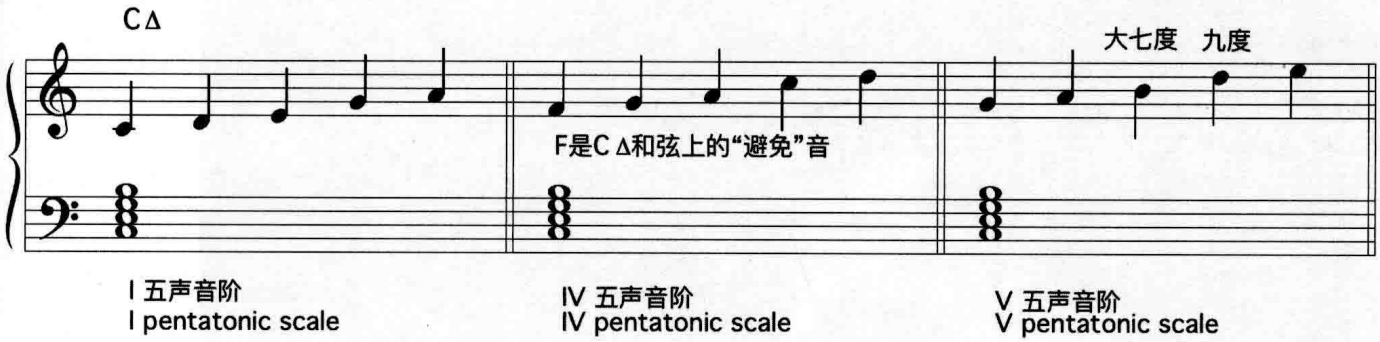
9-14



[6] Lee Morgan, *The Sidewinder,* Blue Note, 1963.

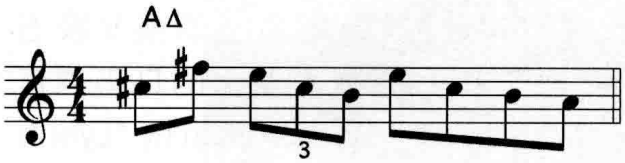
[7] *Art Blakey's Jazz Messengers,* Prestige, 1972.

9-15

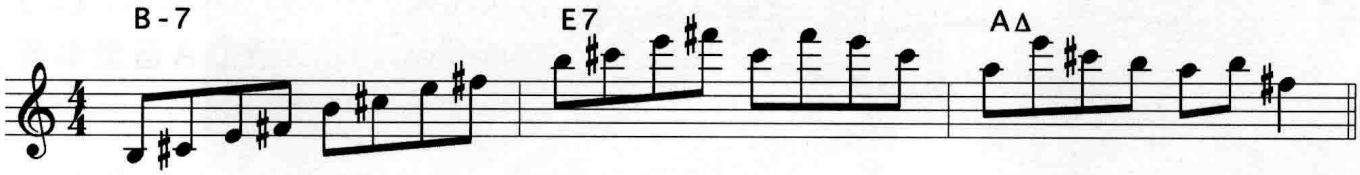


在 CΔ，也就是 I 级和弦上演奏 IV 级五声音阶，它包含一个 F 音，这是 CΔ 和弦的“避免”音（**谱 9–15**）。I 级和 V 级五声音阶在 CΔ 和弦上听起来都很协和，因为这两条音阶都没有“避免”音，F 音。V 级五声音阶比 I 级听起来更丰满，因为它包含大七和弦的七音和九音（CΔ 和弦的 B 音和 D 音）。**谱 9–16** 给出了 Mulgrew Miller 在 AΔ 上演奏的 A 五声音阶（I 级和弦上的 I 级五声音阶），选自 "Wingspan"[8]。**谱 9–17** 给出了 Mulgrew 先在 II–V 上演奏的 V 级五声音阶（B-7–E7 和弦上运用 E 五声音阶），然后在 I 级和弦上演奏 I 级五声音阶（AΔ 和弦上运用 A 五声音阶），同样选自 "Wingspan"。

9-16

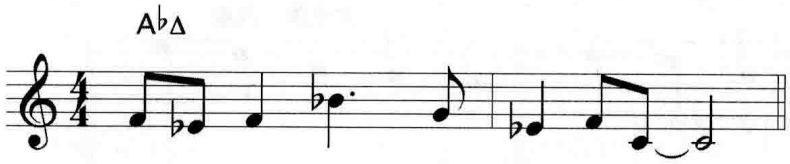


9-17

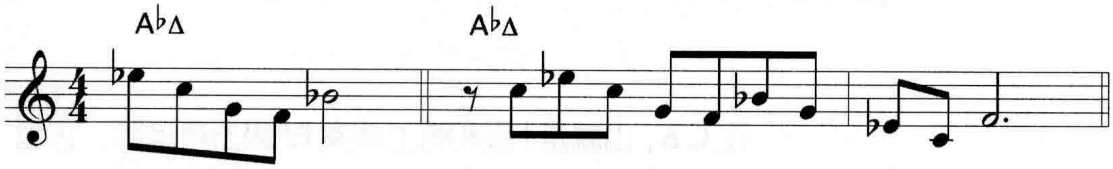


[8] Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.

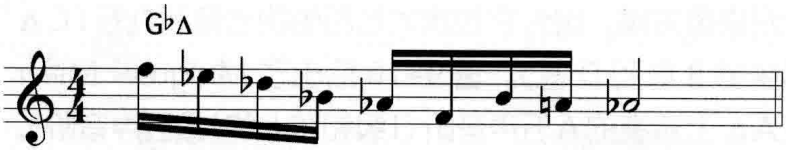
9-18



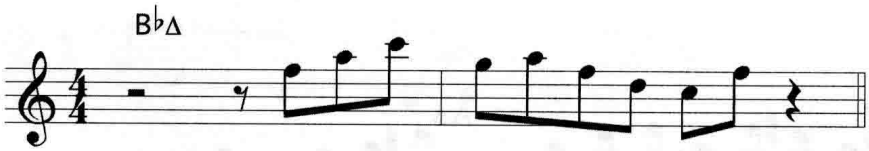
9-19



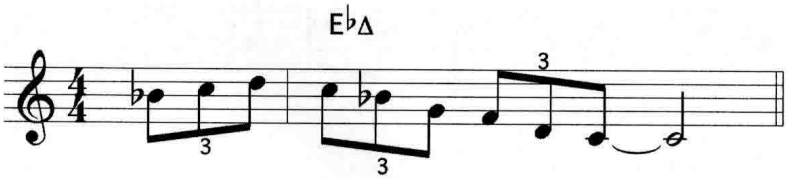
9-20



9-21



9-22



演奏**谱 9–18**，听一下 Lee Morgan 在 A♭Δ 上演奏的 E♭ 五声音阶，这是 I 级和弦上的 V 级五声音阶，选自 "Totem Pole"[9]。**谱 9–19** 中的两个例子是 Woody Shaw 在 I 级和弦上演奏 V 级五声音阶（A♭Δ 和弦上的 E♭ 五声音阶），选自 Booker Ervin 的 "Lynn's Tune"[10] 一曲。**谱 9–20** 是 Woody 在 G♭Δ 和弦上演奏的 D♭ 五声音阶，I 级和弦上的 V 级五声音阶，选自 "Rosewood"[11]（原位 A 音是半音经过音）。

谱 9–21 是 Woody 在 B♭Δ 上演奏的 F 五声音阶，选自 "Rosewood"[12]。**谱 9–22** 是他在 E♭Δ 上演奏的 B♭ 五声音阶，选自 "Organ Grinder"[13]。

[9] Lee Morgan, ***The Sidewinder,*** Blue Note, 1963.

[10] Booker Ervin, ***Back From The Gig,*** Blue Note, 1968.

[11] Woody Shaw, ***Rosewood,*** Columbia, 1977.

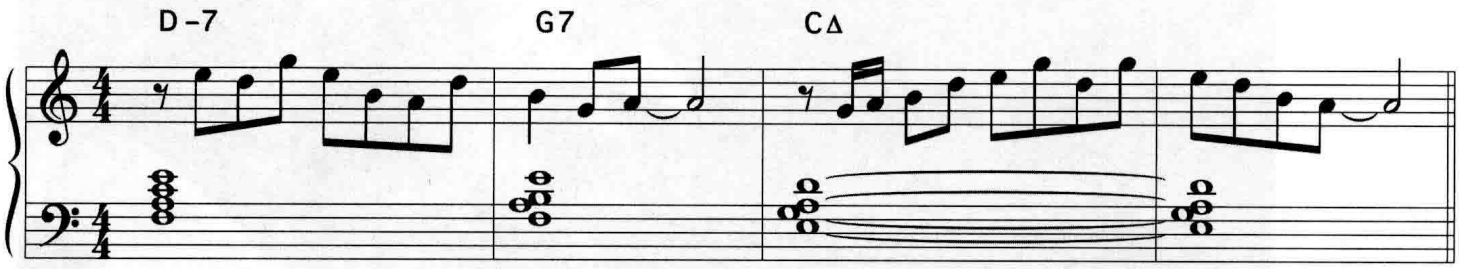
[12] Woody Shaw, ***Rosewood,*** Columbia, 1977.

[13] Woody Shaw, ***Woody Three,*** Columbia, 1979.

Woody Shaw

如果你还没注意到的话，那我再提一句，V 级五声音阶在所有三个和弦——II–V–I 上听起来都很协和。这就让在 II–V–I 上进行演奏简化了很多。在 C 调的 II–V–I 进行上练习即兴时你只需用 V 级五声音阶，也就是从 G 音开始的五声音阶。**谱 9–23** 是一个例子。Jamey Aebersold 教材的第三册 "The II–V–I Progression" 中的第一首曲子能让你方便地在所有调上进行这个练习。

9-23



以下是在 II–V–I 上演奏五声音阶的一些普遍规则：

- 在 II 级和弦上，演奏 I、IV、V 级五声音阶。
- 在 V 级和弦上，演奏 V 级五声音阶。
- 在 I 级和弦上，演奏 I、V 级五声音阶。
- 在 II–V–I 上，演奏 V 级五声音阶。

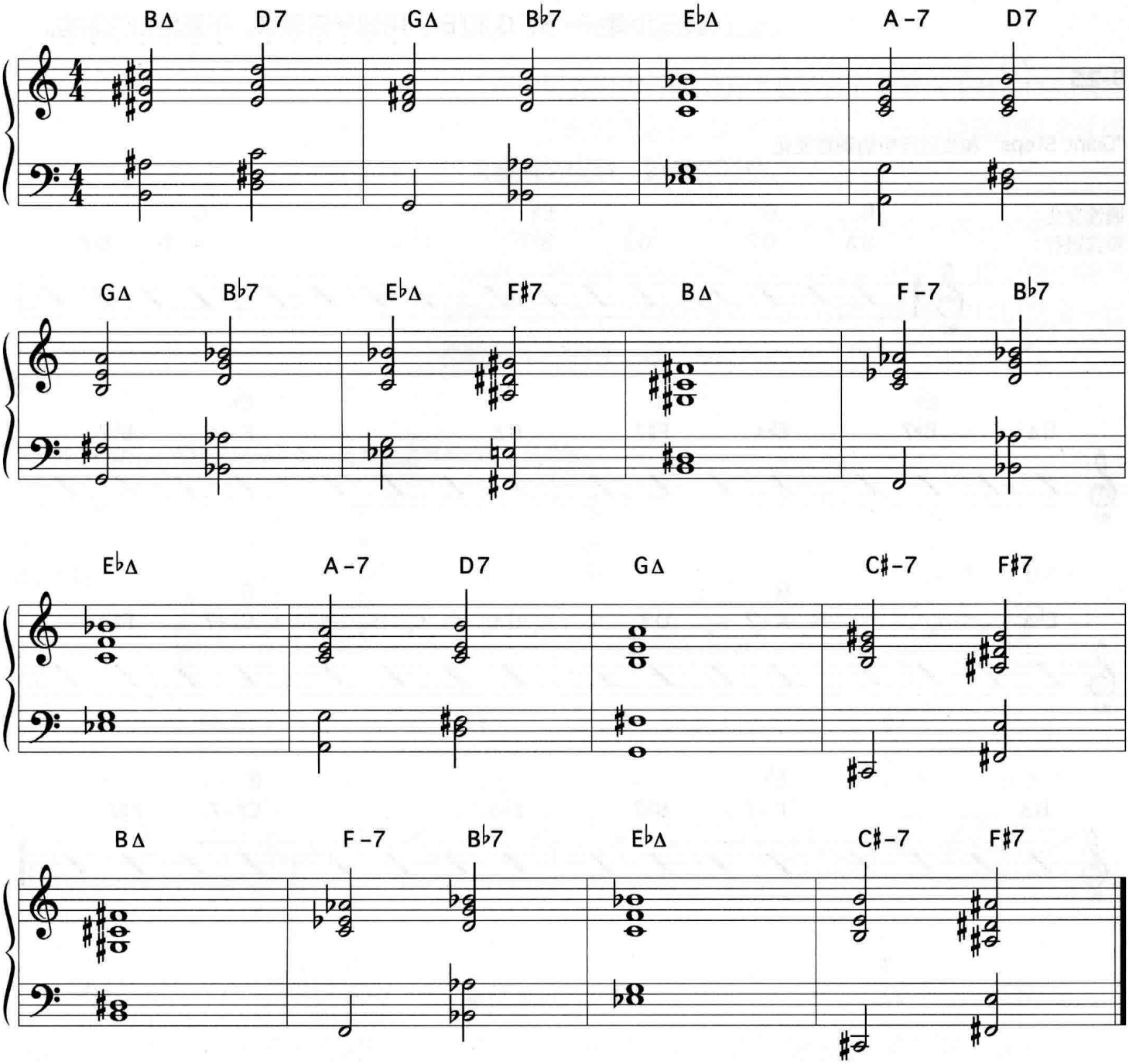
在 "Giant Steps" 上演奏五声音阶

看一下**谱 9–24**，这是 John Coltrane 的 "Giant Steps"[14] 一曲的和弦进行，此曲以演奏困难著称。这是一首难度很大的曲子，但以下的例子会让它变得简单一些。此曲共 16 小节，一共有 26 个和弦进行。在速度很快时，这个数量的和弦算是很多的。此曲一共用了几个调？第一个和弦是 BΔ；接着两个是 D7 和 GΔ，它们是 G 调的 V–I；下一个是 B♭7，E♭ 调的 V 级和弦。前四个和弦就涉及到了三个调！别担心。此曲的每个和弦都不超出这三个调的范围。由于 "Giant Steps" 只用了三个调，所以你可以只用三条五声音阶来演奏它。

[14] John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.

9-24

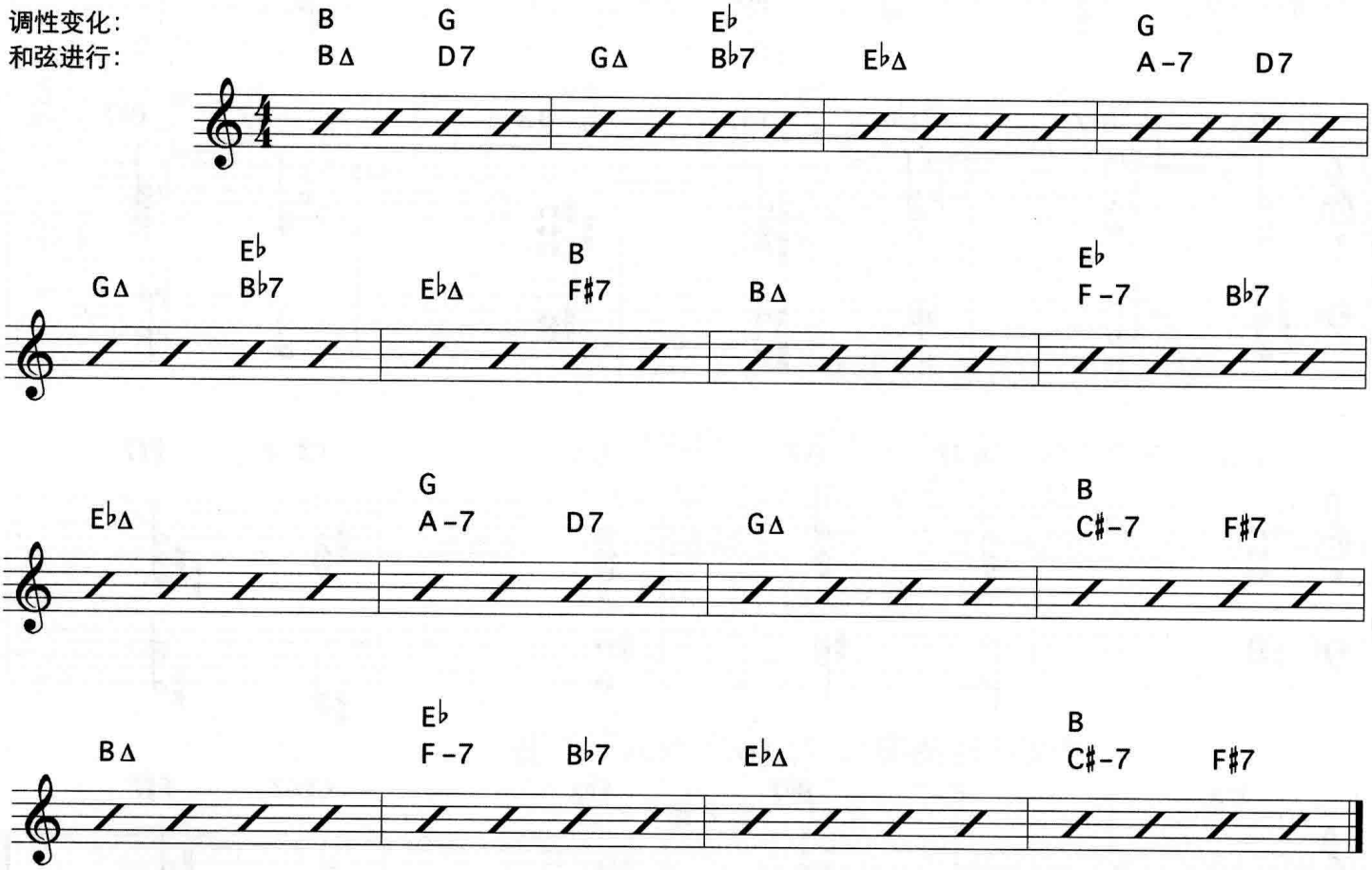
"Giant Steps" 和弦进行



谱 9–25 给出了 "Giant Steps" 的调性进行与和弦进行。请注意调性的进行频率比和弦的进行频率低得多。此曲一共有 26 个和弦，但只有十次调性的变化。而且这十个调性进行只涉及三个调——B、G 和 E♭。用调号来思考，不要用和弦思考。

9-25

"Giant Steps" 和弦进行中的调性变化



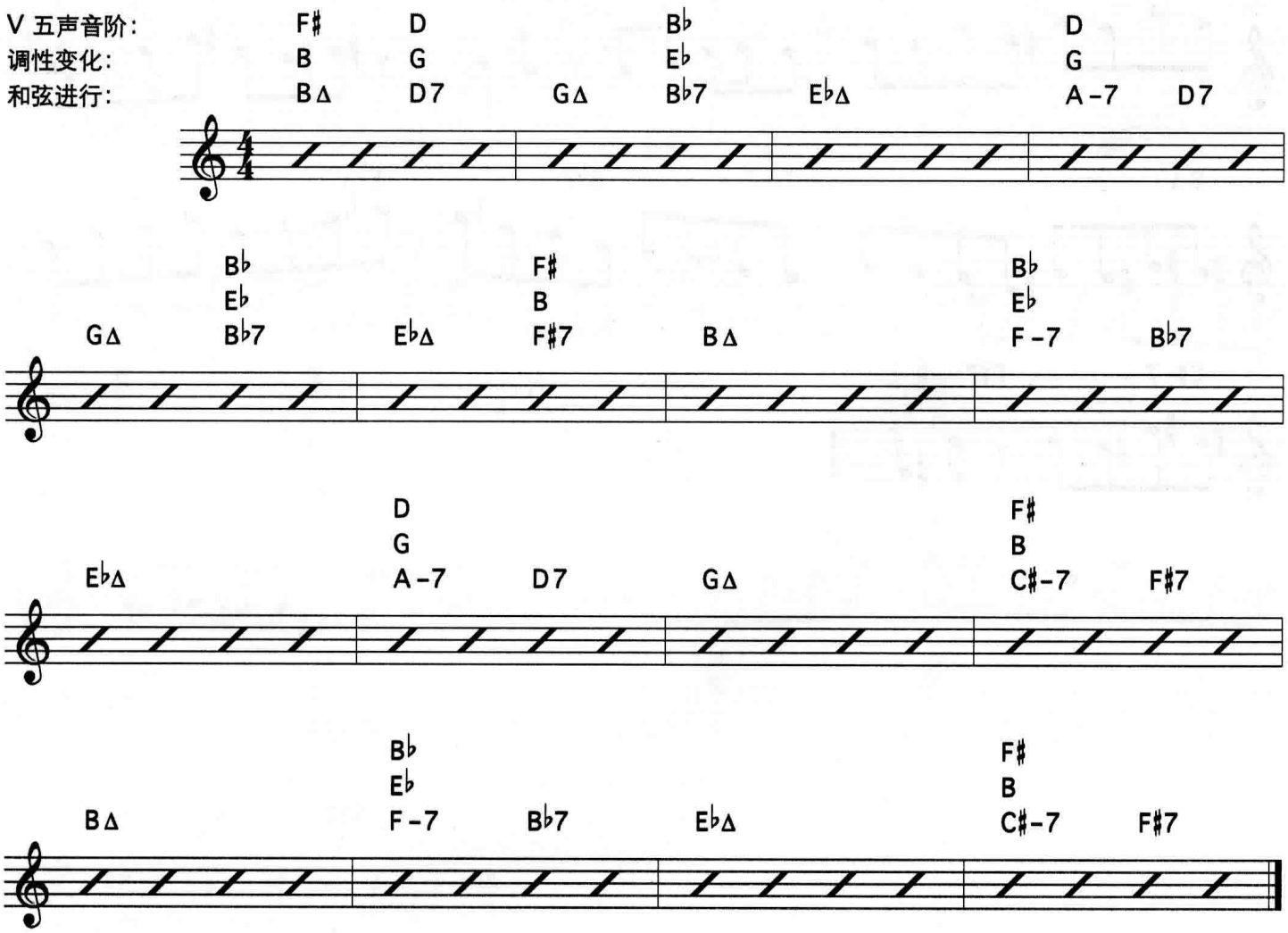
谱 9–26 给出了 "Giant Steps" 的 V 级五声音阶，调性进行，以及和弦进行。**谱 9–27** 给出了一条完全建立在 "Giant Steps" 的 V 级五声音阶上的即兴。**谱 9–28** 是同一段即兴，但加上了左手的钢琴和弦配置。

在整段即兴中只使用五声音阶会显得非常乏味。而如果和传统的“演奏和弦进行”结合在一起，那么五声音阶就会让你的演奏有结构感，更有空间感。

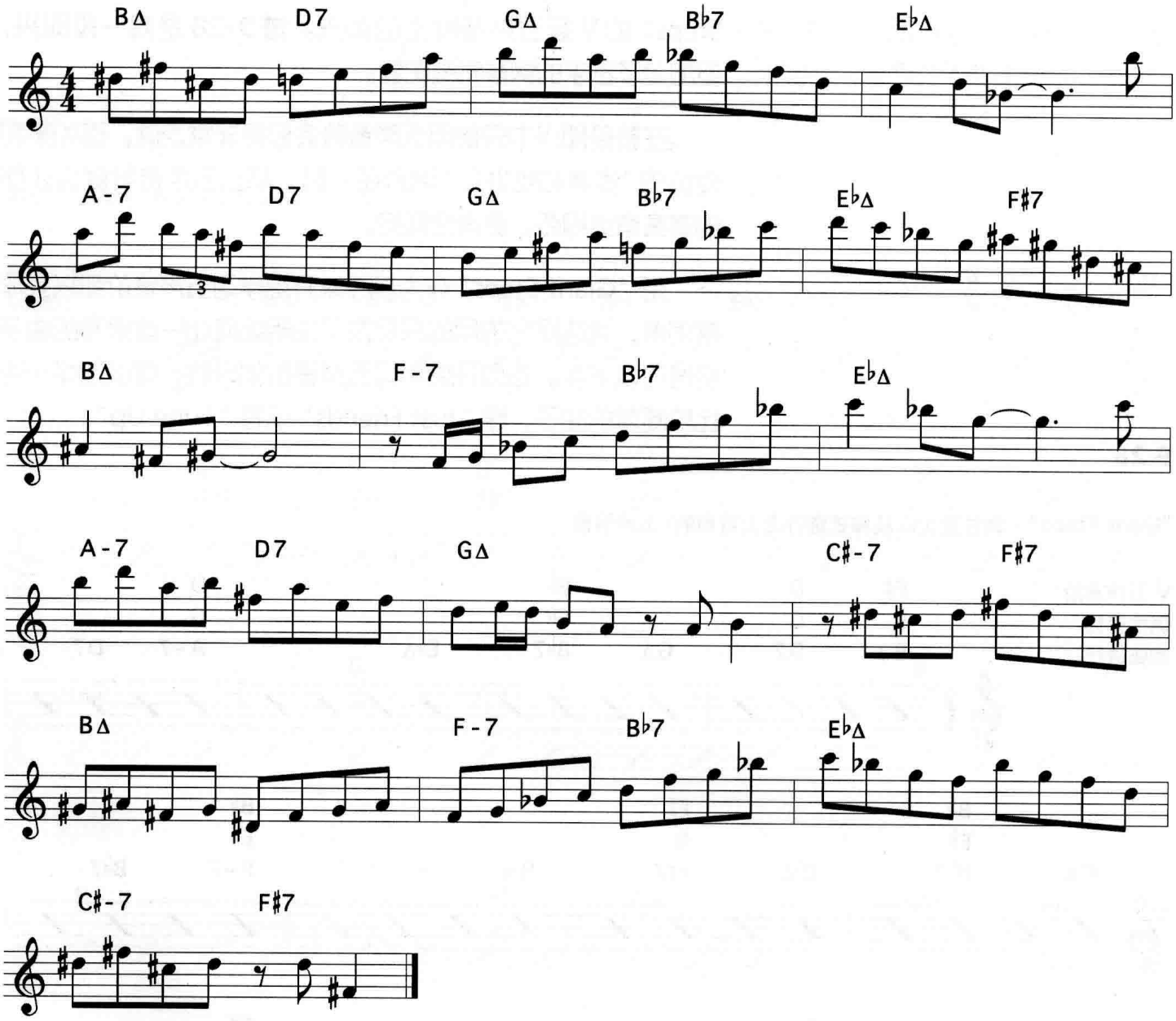
用 "Giant Steps" 作为例子来开始学习五声音阶即兴会非常困难，我选择它的目的只是为了说明如何让一首很难的曲子变得可以下手。当你开始学习五声音阶即兴时，可以选择一些比较简单的曲子，像 "Just Friends" 或者 "Tune Up"。

9-26

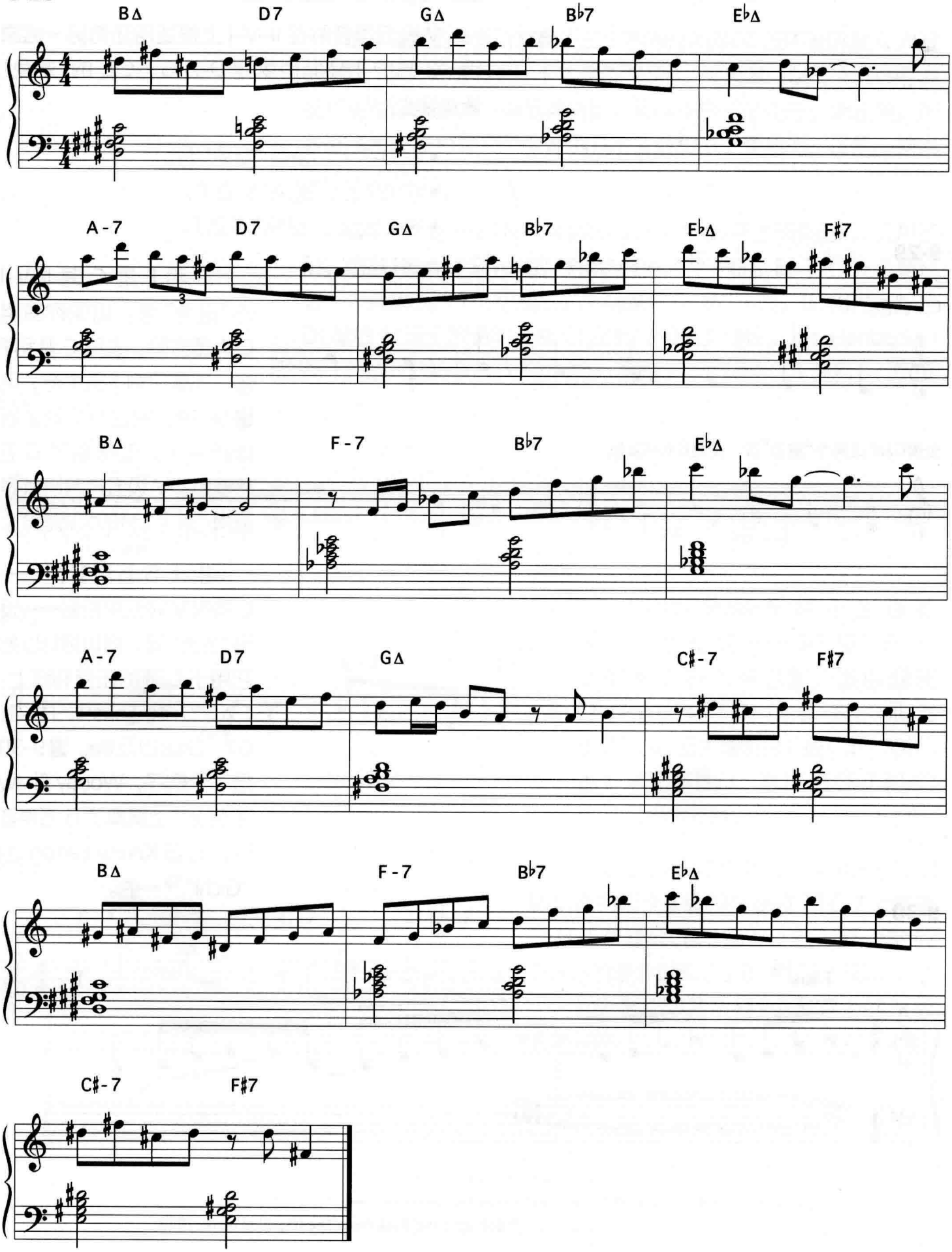
"Giant Steps" - 调性变化以及和弦进行之上可用的V五声音阶



9-27


BΔ
D7
GΔ
B♭7
E♭Δ
A-7
D7
GΔ
B♭7
E♭Δ
F♯7
BΔ
F-7
B♭7
E♭Δ
A-7
D7
GΔ
C♯-7
F♯7
BΔ
F-7
B♭7
E♭Δ
C♯-7
F♯7

9-28


BΔ
D7
GΔ
B♭7
E♭Δ
A-7
D7
GΔ
B♭7
E♭Δ
F♯7
BΔ
F-7
B♭7
E♭Δ
A-7
D7
GΔ
C♯-7
F♯7
BΔ
F-7
B♭7
E♭Δ
C♯-7
F♯7

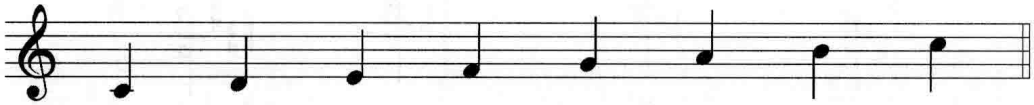
五声音阶与“避免”音

V 级五声音阶在 II–V–I 上很适用还有另一层原因。C 调的 II–V–I，也就是 D-7–G7–CΔ 的“避免”音是哪些？

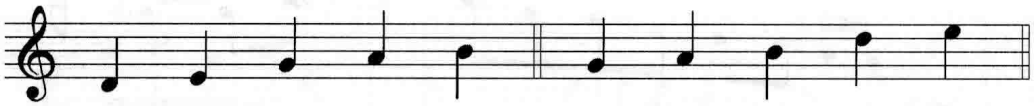
- 在 D-7 上，没有“避免”音。
- 在 G7 上，“避免”音是 C。
- 在 CΔ 上，“避免”音是 F。

9-29

C大调音阶



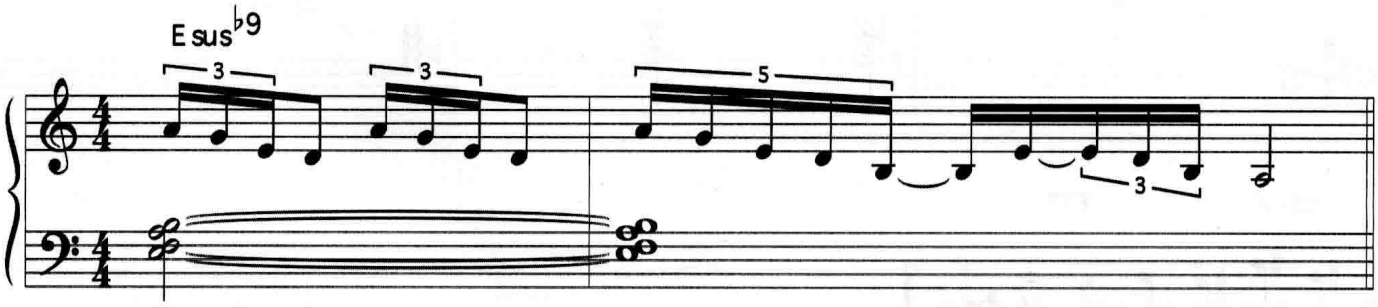
去掉C和F这两个“避免”音，就是G五声音阶



C 和 F 是 C 调 II–V–I 的“避免”音。如果你演奏 C 大调音阶，去掉 C 音和 F 音，那就只剩下五个音，见**谱 9–29**。把这五个音重新排列一下，就得到了 G 五声音阶。V 级五声音阶就是没有“避免”音的大调音阶。

由于 G 五声音阶——C 调的 V 级五声和弦——没有“避免”音，所以你可以把它用于 C 调的任何和弦上：CΔ、D-7、Esus♭9、FΔ♯4、G7、Gsus 以及 Bø。**谱 9–30** 是一个例子，Woody Shaw 在 Esus♭9 上演奏了 G 五声音阶，选自 Kenny Barron 的 "Gichi"[15] 一曲。

9-30



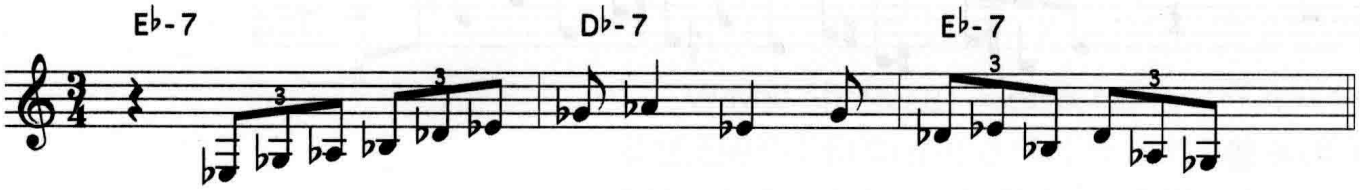
[15] Booker Ervin, ***Back From The Gig,*** Blue Note, 1968.

在不同调性的连续和弦上演奏同一条五声音阶

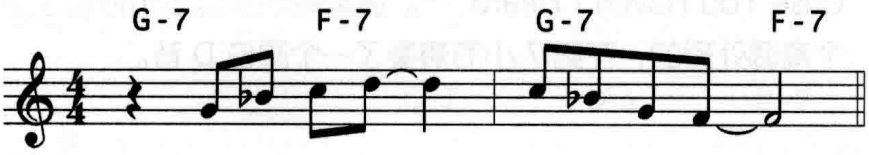
由于每条五声音阶都属于三个不同的大调（C 五声音阶是 C 大调的 I 级，G 大调的 IV 级，F 大调的 V 级），你通常可以在不同调性的连续和弦中演奏同一条五声音阶，见以下的三个例子。请注意，这些例子都是在相距一个全音的几个 II 级和弦上演奏的，这是一种常见的和弦进行。

谱 9–31 是 Joe Henderson 在 E♭-7 和 D♭-7 上演奏的 G♭ 五声音阶，选自 Horace Silver 的 "Pretty Eyes"[16] 一曲。E♭-7 和 D♭-7 是相距一个全音的两个 II 级和弦，分别属于 D♭ 和 C♭ 调。G♭ 五声音阶是 D♭ 调的 IV 级五声音阶，是 C♭ 调的 V 级五声音阶。Joe Henderson 用一条单一的旋律（G♭ 五声音阶）跨越了两个调性（D♭ 调和 C♭ 调）。

9-31

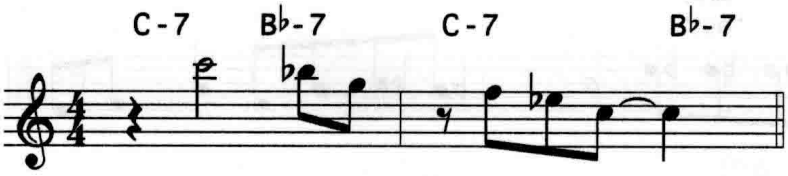


9-32



Woody Shaw 在相距全音的两个 II 级和弦——G-7 和 F-7——上演奏了 B♭ 五声音阶，选自他在 "Rosewood"[17] 中的即兴，见**谱 9–32**。B♭ 五声音阶是 F 调（G-7 和弦）的 IV 级五声音阶，是 E♭ 调（F-7 和弦）的 V 级五声音阶。

9-33

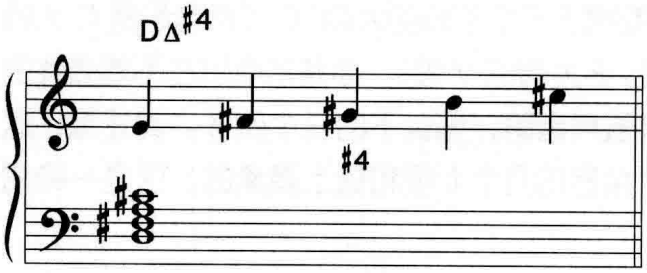


在此段即兴的之后部分，Woody 在相距全音的两个 II 级和弦 B♭-7 和 C-7 上演奏了 E♭ 五声音阶（**谱 9–33**）。在 B♭-7 上的 E♭ 五声音阶是 II 级和弦上的 V 级五声音阶，在 C-7 上的 E♭ 五声音阶是 II 级和弦上的 IV 级五声音阶。

[16] Horace Silver, ***The Cape Verdean Blues,*** Blue Note, 1965.

[17] Woody Shaw, ***Rosewood,*** Columbia, 1977.

9-34

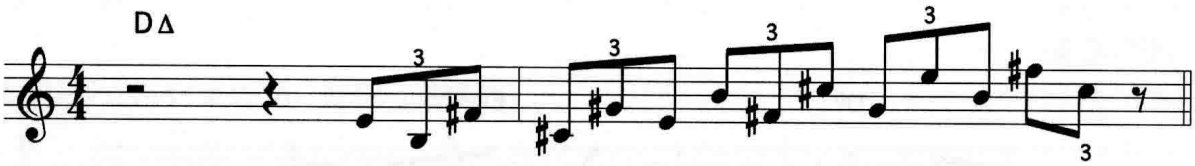


II 五声音阶
II pentatonic scale

大七和弦上的 II 级五声音阶

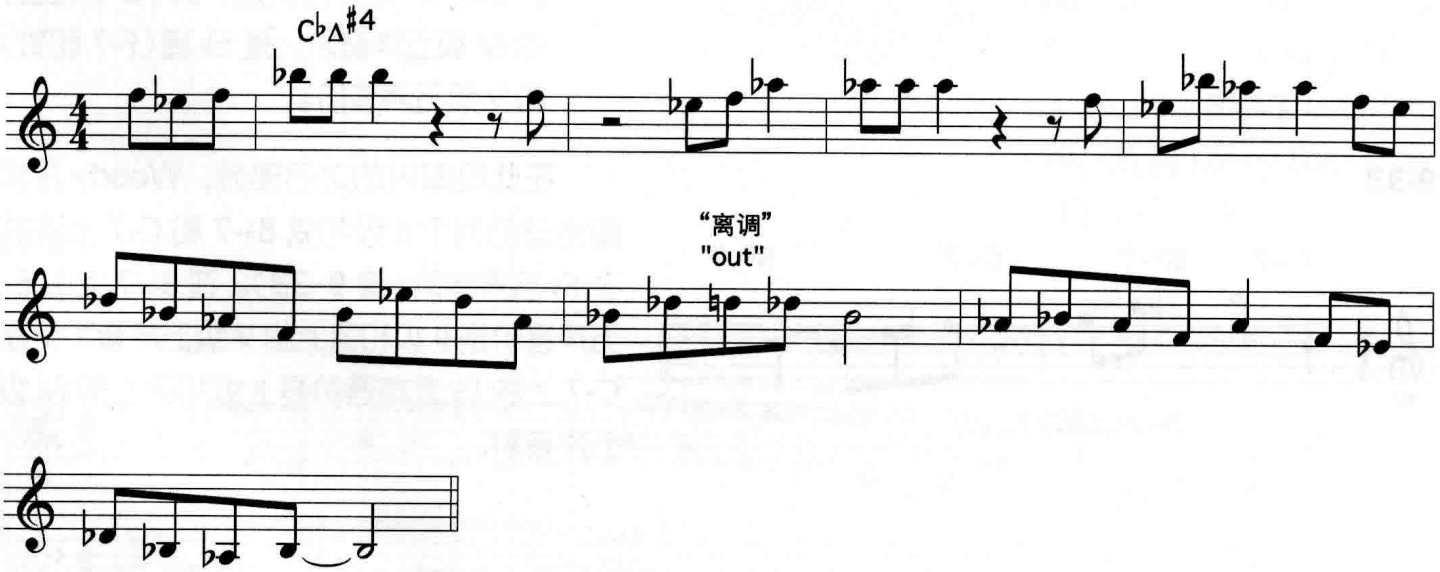
在大七和弦上有另一条五声音阶很常用。在 DΔ 和弦上演奏一条 E 五声音阶，如**谱 9–34**。使用 G♯ 音后把 DΔ 变成了 DΔ♯4，也就是 D 利底亚。E 五声音阶建立在 DΔ 和弦的第二个音上，所以我们称之为 II 级五声音阶。Joe Henderson 在 Duke Pearson 的 "Gaslight"[18] 一曲中运用了这一概念（在 DΔ 上演奏 E 五声音阶），见**谱 9–35**。

9-35



谱 9–36 中，Woody Shaw 在一个利底亚和弦上演奏了 II 级五声音阶（C♭Δ♯4 上的 D♭ 五声音阶），选自 "In Case You Haven't Heard"[19]。请留意他是怎么迅速做了一个离调处理的，在第 7 小节演奏了一个原位 D 音。

9-36

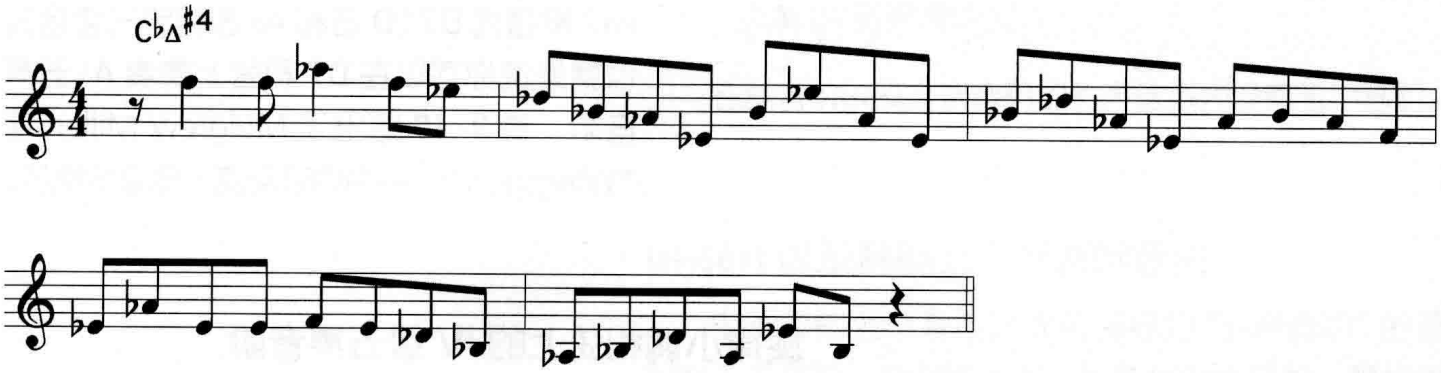


[18] Duke Pearson, ***Sweet Honey Bee,*** Blue Note, 1966.

[19] Woody Shaw, ***Little Red's Fantasy,*** Muse, 1976.

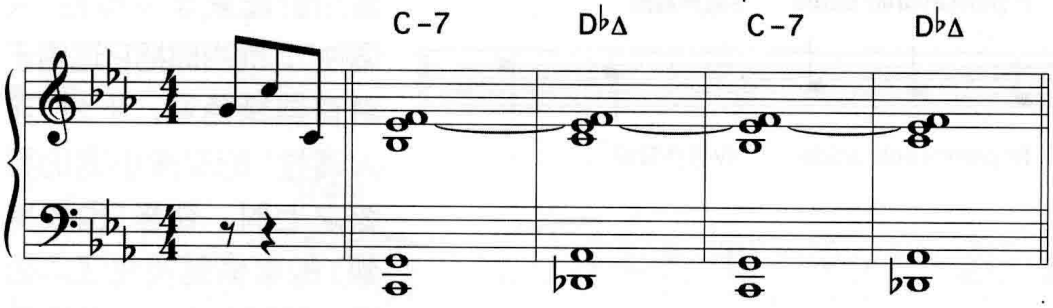
在这段即兴的之后部分，Woody 又一次在利底亚和弦上演奏了 II 级五声音阶（C♭Δ♯4 上的 D♭ 五声音阶），见**谱 9–37**。在大七和弦上运用 II 级五声音阶时，你不用等着 ♯4 音在和弦记号里出现。就像你可以把任何大七和弦的四音升高一样，你可以在任何大七和弦中演奏 II 级五声音阶。

9-37

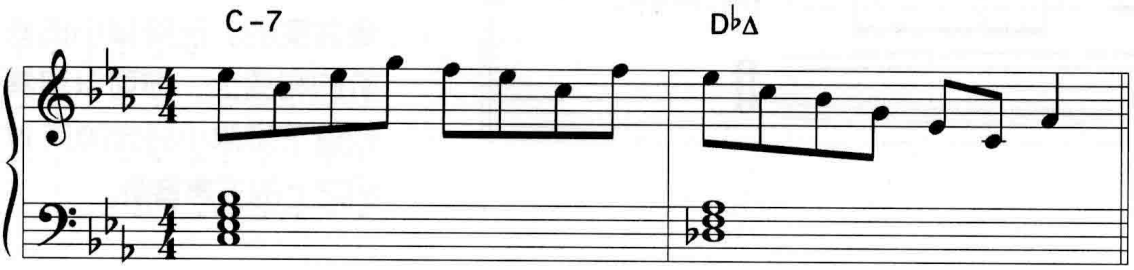


Wayne Shorter 的 "Speak No Evil"[20] 在八个小节中交替运用 C-7 和 D♭Δ 和弦（前四个小节见**谱 9–38**），这非常适合运用一条单一的五声音阶，见**谱 3–39** 中给出的两小节音型。E♭ 五声音阶是 B♭ 调（C-7 和弦）的 IV 级五声音阶，是 D♭Δ 的 II 级五声音阶。

9-38

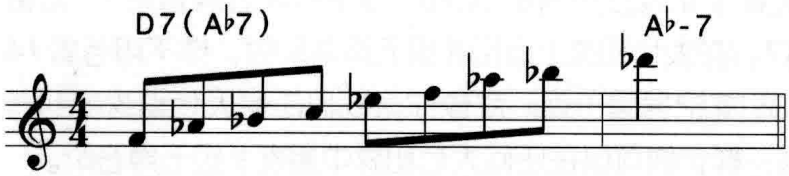


9-39



[20] Wayne Shorter, ***Speak No Evil,*** Blue Note, 1964.

9-40

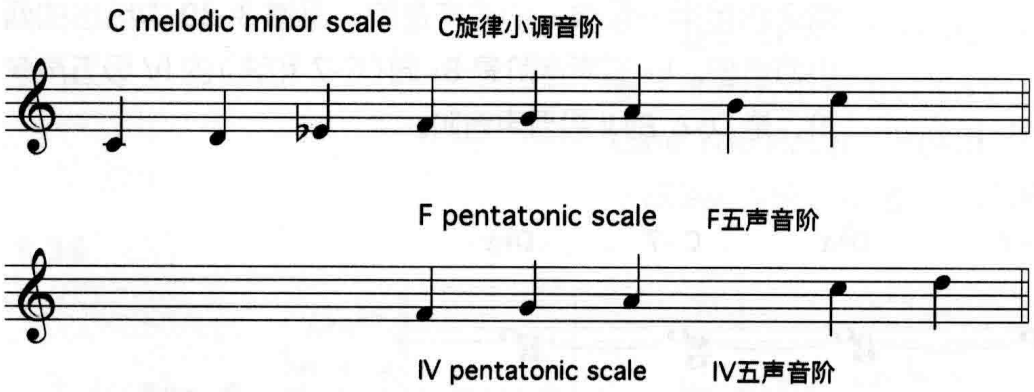


V 级和弦上常用的和声重编是运用三全音替代（tritone substitution）。我们会在第 13 章中详细讨论三全音替代。简单来说，三全音替代就是演奏一个与所写的 V 级和弦相距三全音的 V 级和弦。比如你在一个 D7 和弦上想用三全音替代，你就会用一个 A♭7 来替代 D7（D 音和 A♭ 音相距三全音）。也就是说你可以在 D7 和弦上演奏 A♭ 五声音阶。**谱 9–40** 给出了 Mulgrew Miller 在 "Wingspan"[21] 一曲中运用这一概念的例子。

旋律小调和弦上的 IV 级五声音阶

在一条旋律小调上，只有一条自然出现的五声音阶，它建立在旋律小调音阶的第四音上。对于 C 旋律小调，IV 级五声音阶建立在 F 音之上（**谱 9–41**）。如果你不习惯的话，这条 IV 级五声音阶听上去会有一些奇怪（**谱 9–42**）。因为五声音阶听起来非常具有“大调性”，而当你把它运用于富有异域色彩，十分“非大调性”的旋律小调的和弦之上时，奇怪（也很美妙）的事情就发生了。如果你不喜欢这种音响，那也别担心。这只是个人口味的问题，你的口味也许是会变的。在旋律小调音阶的和弦上，你可以演奏构建于旋律小调音阶第 IV 级之上的五声音阶。

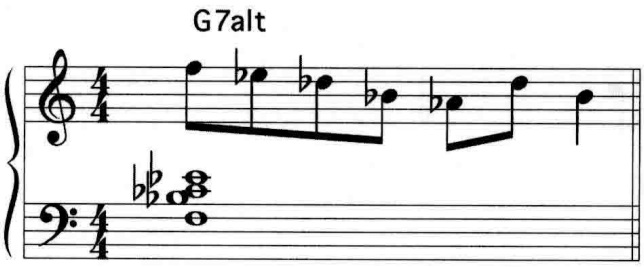
9-41



9-42

[21] Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.

9-43



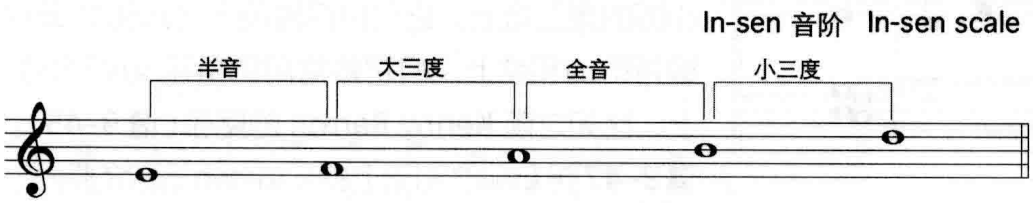
有一个源于旋律小调和声的和弦包含了许多五声音阶的内容，这就是 alt 和弦。比如 G7alt 来自 A♭ 旋律小调的第七个调式。构建于 A♭ 旋律小调第四音上的五声音阶是 D♭ 五声音阶，如**谱 9–43** 中的乐句所示。要避免记忆的负担，你可以用这种简便的记法：在一个 alt 和弦上，演奏相距三全音的五声音阶（在 G7alt 上，演奏 D♭ 五声音阶）。

在减音阶以及全音音阶的和声体系内没有五声音阶。

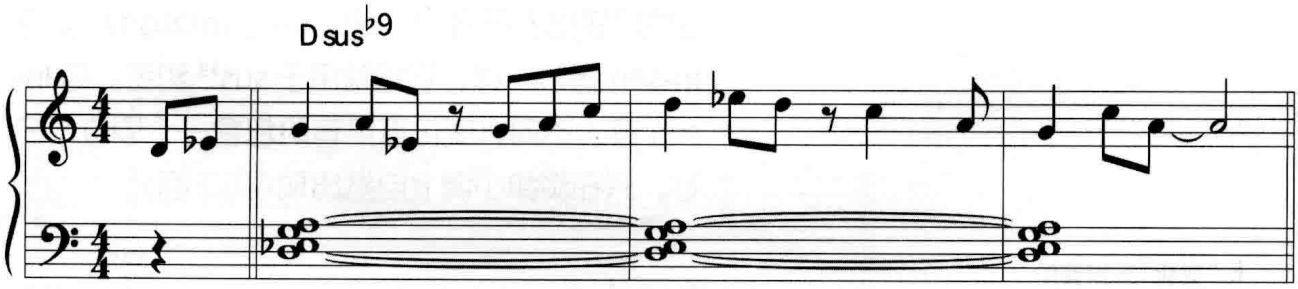
In-sen 以及其他五个音符的音阶

由不同的五个音符组成的可称为“五声音阶”的音阶有千千万万。其中常用的一条是 In-sen 音阶，最早由 John Coltrane 和 McCoy Tyner 使用于爵士乐中，见**谱 9–44**[22]。In-sen 音阶与众不同的音程模式为：“半音，大三度，全音，小三度”。演奏**谱 9–45**，听一下 Kenny Barron 在他的 "Golden Lotus"[23] 一曲中前几个小节上运用的 In-sen 音阶。

9-44



9-45



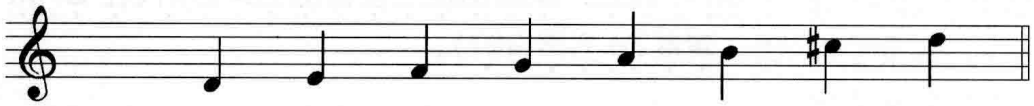
[22] 更准确地说，In-sen 是日本筝（Koto）的定弦，而不算是一种音阶。

[23] Kenny Barron, *Goldon Lotus,* Muse, 1980.

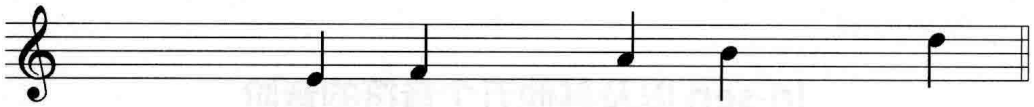
9-46

C major scale　C大调音阶

D melodic minor scale　D旋律小调音阶

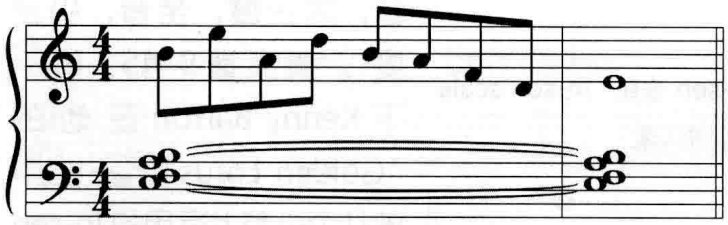


E In-sen scale　E In-sen音阶



9-47

Esus$^{\flat 9}$

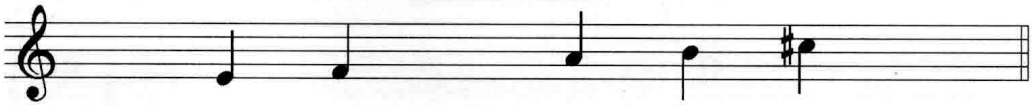


In-sen 音阶在大调音阶和旋律小调音阶上都可以自然构成。在**谱 9–46** 中可看到，在 C 大调和 D 旋律小调中都有 E In-sen 音阶的音。E In-sen 音阶建立在 C 大调音阶的第三音和 D 旋律小调的第二音上。它可以同时用于大调和旋律小调音阶的和弦上，但它最常用的是在 sus$^{\flat 9}$ 和弦上，比如之前 Kenny Barron 的例子（**谱 9–45**）。**谱 9–47** 是 Esus$^{\flat 9}$ 和弦上的 E In-sen 音阶的例子。

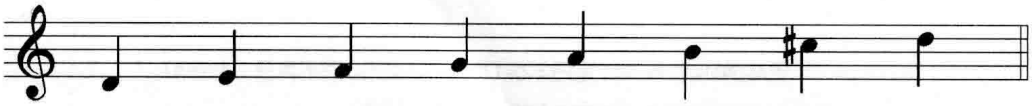
谱 9–48 是另一条五个音符的音阶。这条音阶并没有一个通用的名字，但我曾听到有人称它为“变化五声音阶”（altered pentatonic）。与 In-sen 音阶一样，它通常用于 sus$^{\flat 9}$ 和弦。与 In-sen 音阶不同，变化五声音阶包含一个原位十三音，只在旋律小调上自然出现（见下面）。

9-48

E “变化”五声音阶
E "altered" pentatonic scale



D旋律小调音阶
D melodic minor scale

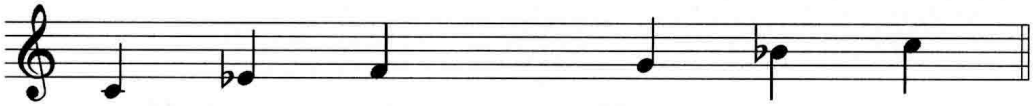


小调五声音阶和布鲁斯音阶

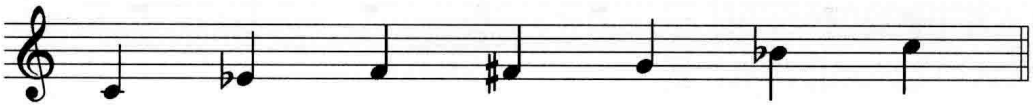
小调五声音阶和布鲁斯音阶基本上是可以互换的，布鲁斯音阶我们会在下一章中讨论。**谱 9–49** 同时给出了 C 小调五声音阶和 C 布鲁斯音阶。它们几乎是一样的。唯一区别是布鲁斯音阶中的 F♯ 音，这是 F 音和 G 音中的一个半音经过音。**谱 9–50** 给出了 C7♯9 和弦[24]上两条几乎一样的乐句，第一条乐句中的音符来自 C 小调五声音阶，第二条乐句中的音符来自 C 布鲁斯音阶。

9-49

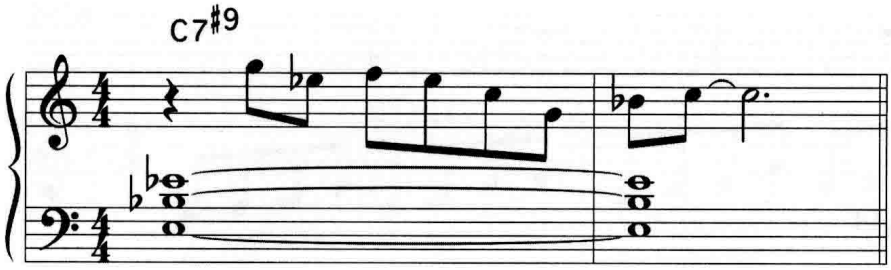
C 小调五声音阶

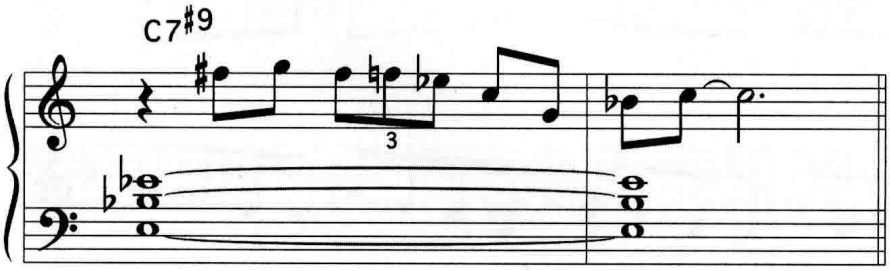


C 布鲁斯音阶



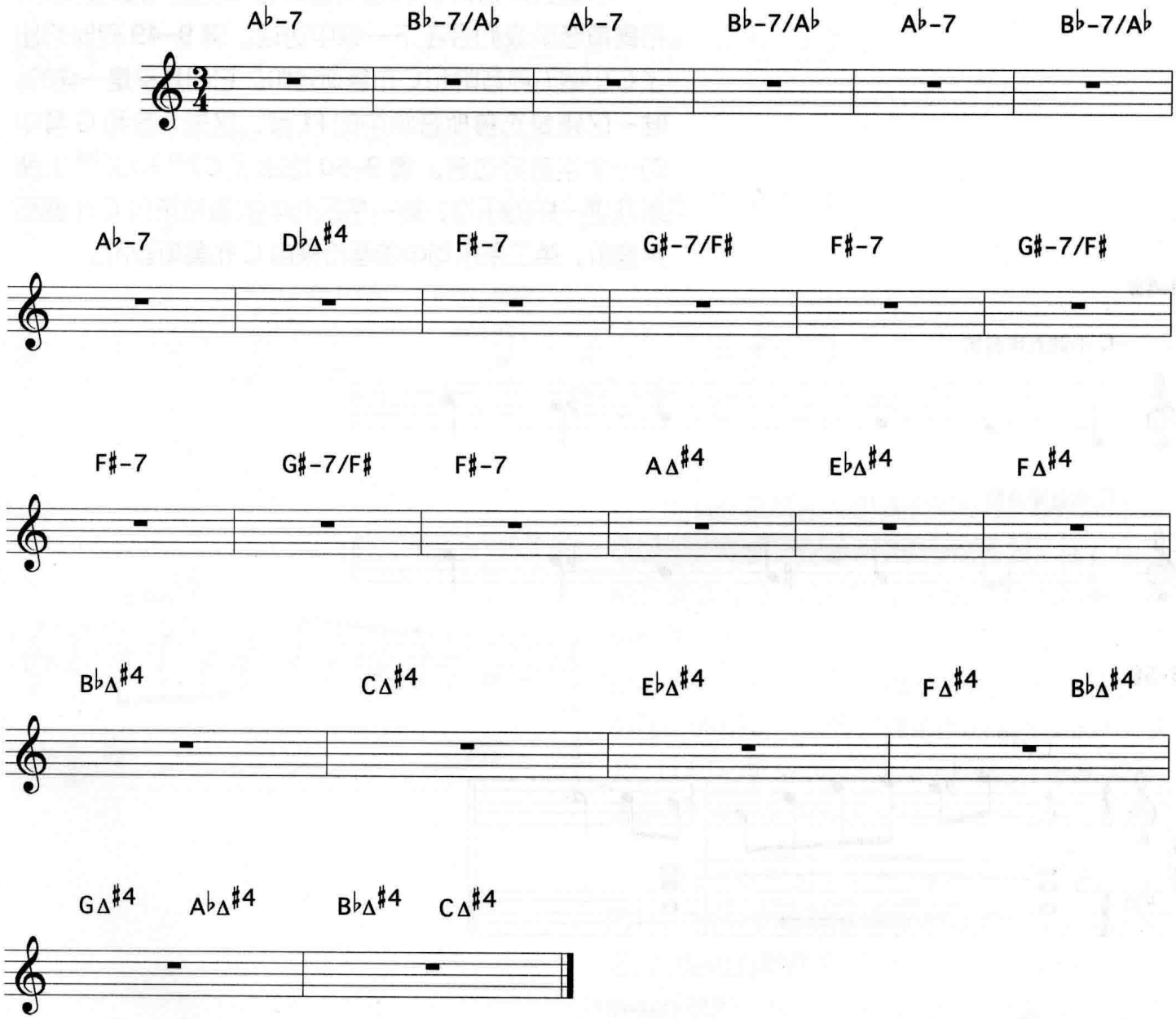
9-50





[24] 钢琴手请注意左手的 C7♯9 和弦配置。

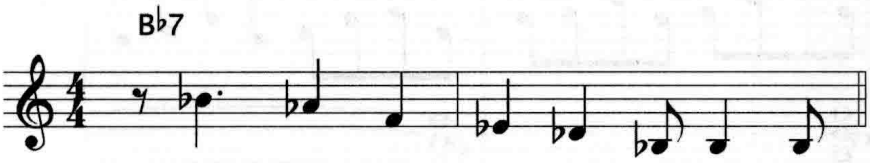
9-51


A♭-7
B♭-7/A♭
A♭-7
B♭-7/A♭
A♭-7
B♭-7/A♭
A♭-7
D♭Δ♯4
F♯-7
G♯-7/F♯
F♯-7
G♯-7/F♯
F♯-7
G♯-7/F♯
F♯-7
AΔ♯4
E♭Δ♯4
FΔ♯4
B♭Δ♯4
CΔ♯4
E♭Δ♯4
FΔ♯4
B♭Δ♯4
GΔ♯4
A♭Δ♯4
B♭Δ♯4
CΔ♯4

五声音阶的乐曲

有些伟大的乐曲的旋律是以五声音阶写成的，包括 Gary Bartz 的 "The Pennywhistle Call"[25]，Johnny Mandel 的 "You Are There"[26] 以及 Dizzy Gillespie 的 "Dizzy Atmosphere"[27]。Joe Henderson 的 "Black Narcissus"[28] 一曲的前十五个小节是基于 G♭ 和 E 五声音阶，见**谱 9–51**。Sonny Rollins 的 "Sonnymoon For Two"[29] 一曲的前六个音符勾勒出一条 B♭ 小调五声音阶，见**谱 9–52**。

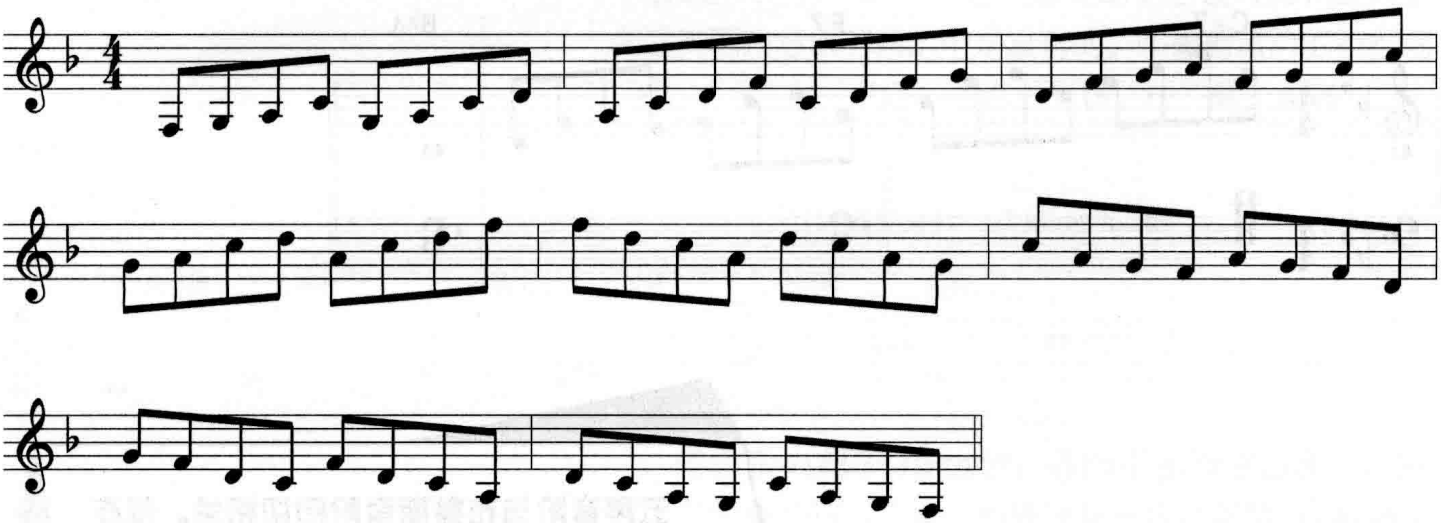
9-52



练习五声音阶

由于我们演奏的音乐一般都是 4/4 拍子的，所以由五个音符组成的五声音阶一般都是四个音为一组演奏，比如**谱 9–53** 中的 F 五声音阶模式。你必须内化这样的练习模式，但是它们练起来会很枯燥。

9-53



[25] Gary Bartz, ***Reflections On Monk,*** SteepleChase, 1988.

[26] Irene Kral, ***Gentle Rain,*** Choice, 1977.

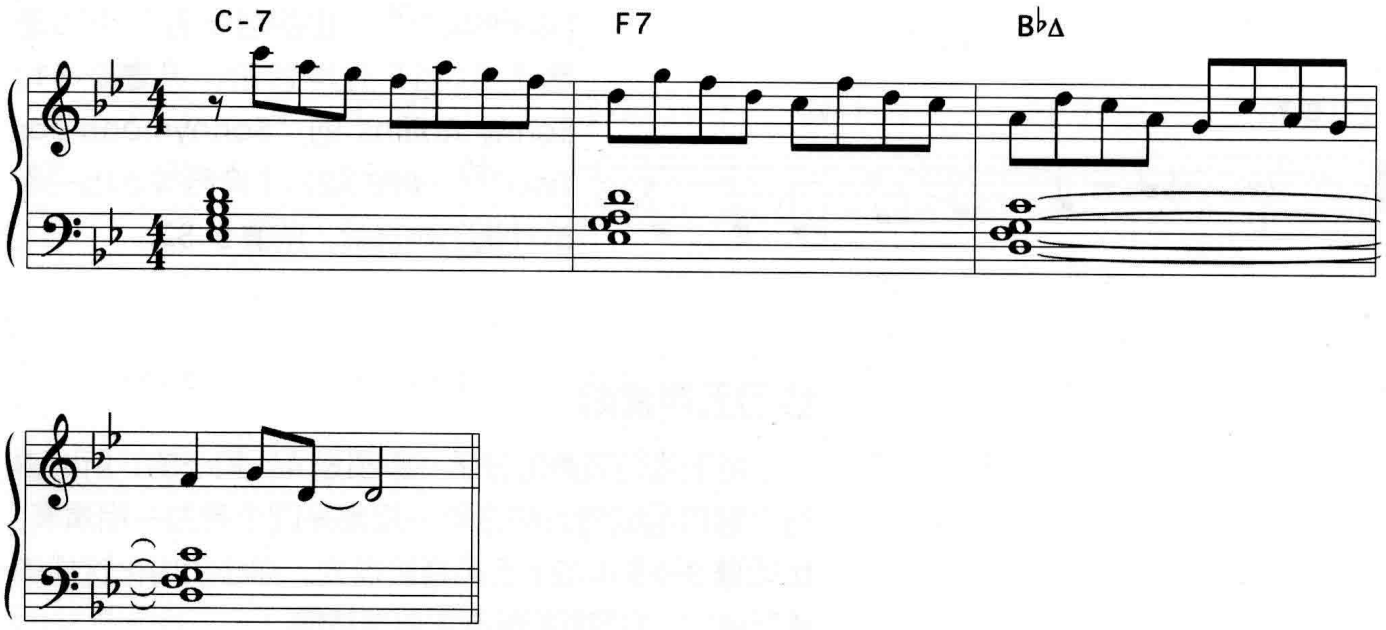
[27] Charlie Parker, ***The Bird On Savoy, Part 1***, BYG, 1945.

[28] Joe Henderson, ***Power To The People,*** Milestone, 1969.

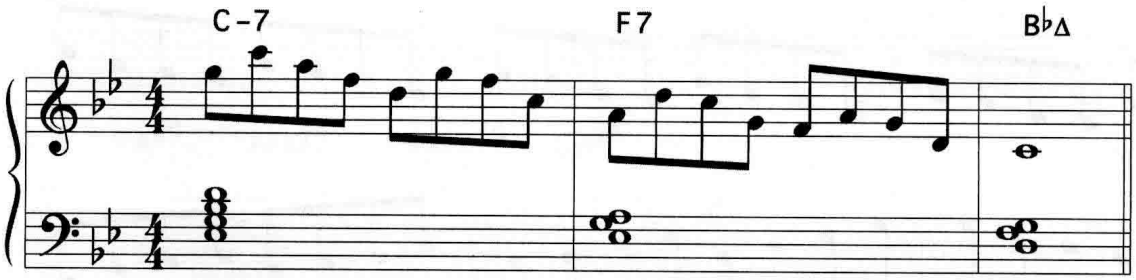
[29] Sonny Rollins, ***A Night At The Village Vanguard, Vol. II,*** Blue Note,1957.

一旦你熟悉一种模式后，请把它的节奏改变一些，像**谱9–54**中那样以摇摆的感觉演奏（图中的演奏是在左手的钢琴和弦配置之下）。你也可以试着发掘一些模式，省去音阶中的一些音，比如**谱9–55**。多进行试验，创造一些你自己的模式。

9-54



9-55



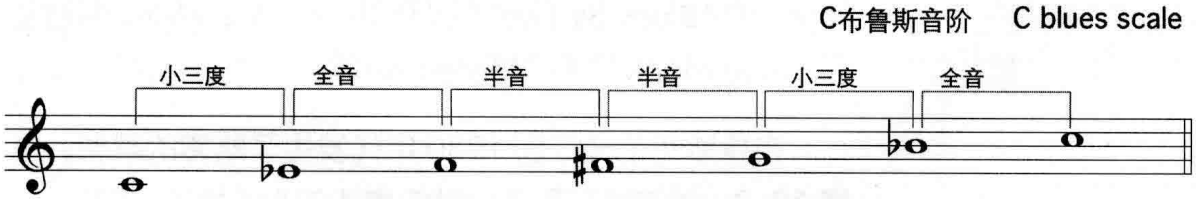
五声音阶与布鲁斯音阶密切相关。现在我们来讨论一下布鲁斯，从历史而言这是爵士乐最重要的前身，并且仍然是爵士乐的核心与灵魂。

第十章　布鲁斯

◎ 布鲁斯和弦进行
◎ 特殊类型的布鲁斯
◎ 布鲁斯音阶
◎ 小调五声音阶
◎ 五声音阶、小调五声音阶以及布鲁斯音阶的等值原理

传统音乐理论无法很好地“解释”布鲁斯。请思考一下：布鲁斯的 I 级和弦是属七和弦。同时，布鲁斯音阶和西方音乐中所有其他的音阶都不一样。看一下**谱 10–1**，C 调上的布鲁斯音阶。它包含两个小三度（C 到 E♭ 以及 G 到 B♭），一个 F 与 G 之间的半音经过音（F♯），以及连续的半音进行（F–F♯–G）——这些音程的组合在大调和旋律小调这类西方音乐的音阶中是没有的。布鲁斯音阶的音程结构是：“小三度，全音，半音，半音，小三度，全音”。

10-1



爵士乐兴起于 19 世纪，源自于多种来自黑人、欧洲以及拉美的音乐元素，包括了非洲的呼号歌（call-and-response chants），田间劳动号子（field-hollers），福音音乐，当时的进行曲和流行歌曲，ring shout（一种传统黑人歌舞表演），以及受古巴音乐影响很大的西班牙风格音乐（Spanish tinge）。但是，没有哪一种来源对爵士乐的影响能比得上布鲁斯。布鲁斯有自身的传统，但同时也是爵士乐传统中最为重要的部分。

一首曲子的曲名中包含了"blues"这个词并不一定表示这是一首布鲁斯曲子。"Limehouse Blues"和"Bye Bye Blues"都是伟大的曲子，但它们并不是布鲁斯曲。Chick Corea 的"Blues For Liebestraum"以及 Cedar Walton 的"Bremond's Blues"也都不是布鲁斯。大部分布鲁斯长度为十二个小节，但有的布鲁斯会长一些或短一些，而有些十二小节的曲子也不是布鲁斯。这是为什么？因为布鲁斯不仅仅是一种音乐形式，它是一种声音，一种感觉，一种态度。这些都不是仅凭谱面上的音符就能传递的。如果你对布鲁斯一无所知，那么在你进行任何进一步的学习之前请先听一下 B. B. King 的唱片[1]。

布鲁斯由两个主要元素构成：布鲁斯音阶以及和弦进行。我们先讨论一下布鲁斯的和弦进行。

布鲁斯和弦进行

"布鲁斯和弦进行"可谓数以亿计。话虽如此，但我们还是回到现实中来：布鲁斯和弦进行中有一组三个和弦的进行是最简单、最为公认的，它自爵士乐的早期至今基本没有变化，并使用至今。**谱 10–2** 给出了一首基本的 C 调布鲁斯的和弦变化。所有三个和弦——C7、F7 和 G7——都是属七和弦。我们称其为（根据与 C 音的关系）I 级、IV 级和 V 级。使用三个和弦的现代布鲁斯曲的例子可举 Miles Davis 的"Blues By Five"[2]以及 Thelonious Monk 两首曲子"Blue Monk"[3]和"Misterioso"[4]。

布鲁斯和弦进行到 1930 年代发生了略微的革新，见**谱 10–3**。请注意在第 2 小节中增加的 IV 级和弦（F7），以及最后一小节中增加的 V 级和弦（G7）。

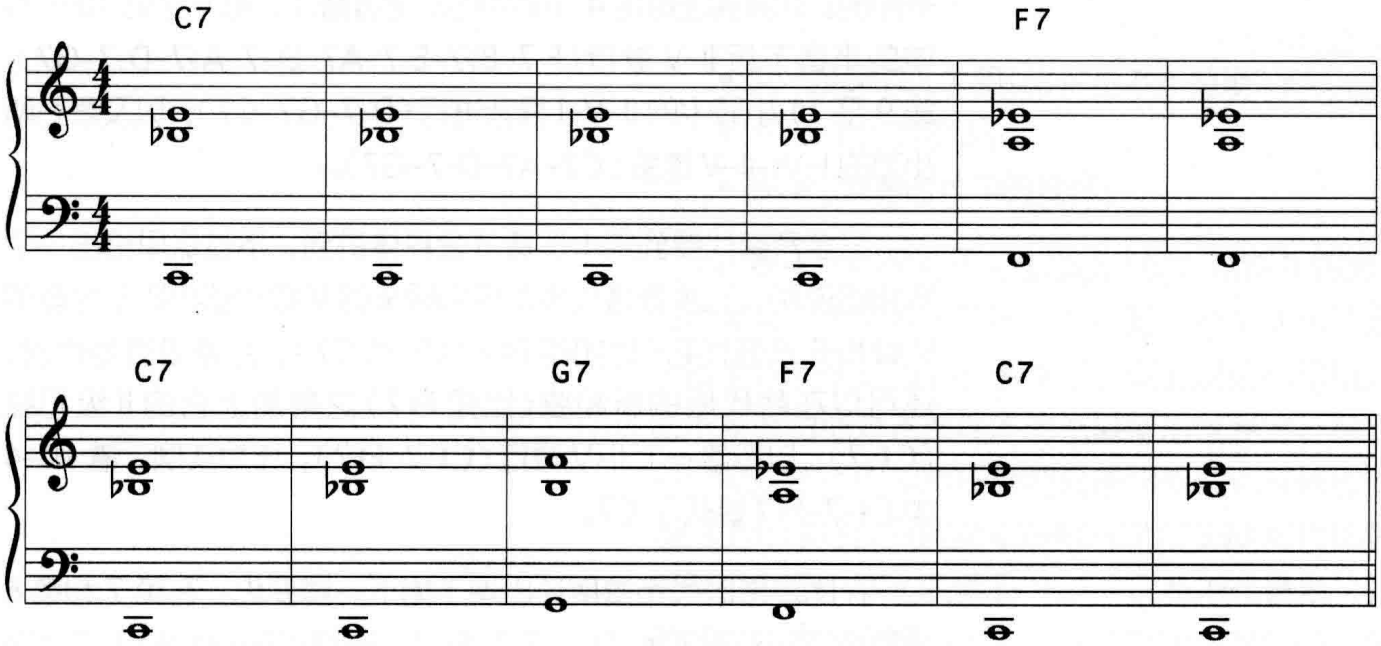
[1] 或者 John Lee Hooker、Muddy Watters、Jimmy Reed 等人的唱片。

[2] Miles Davis, ***Cookin'***, Prestige, 1956.

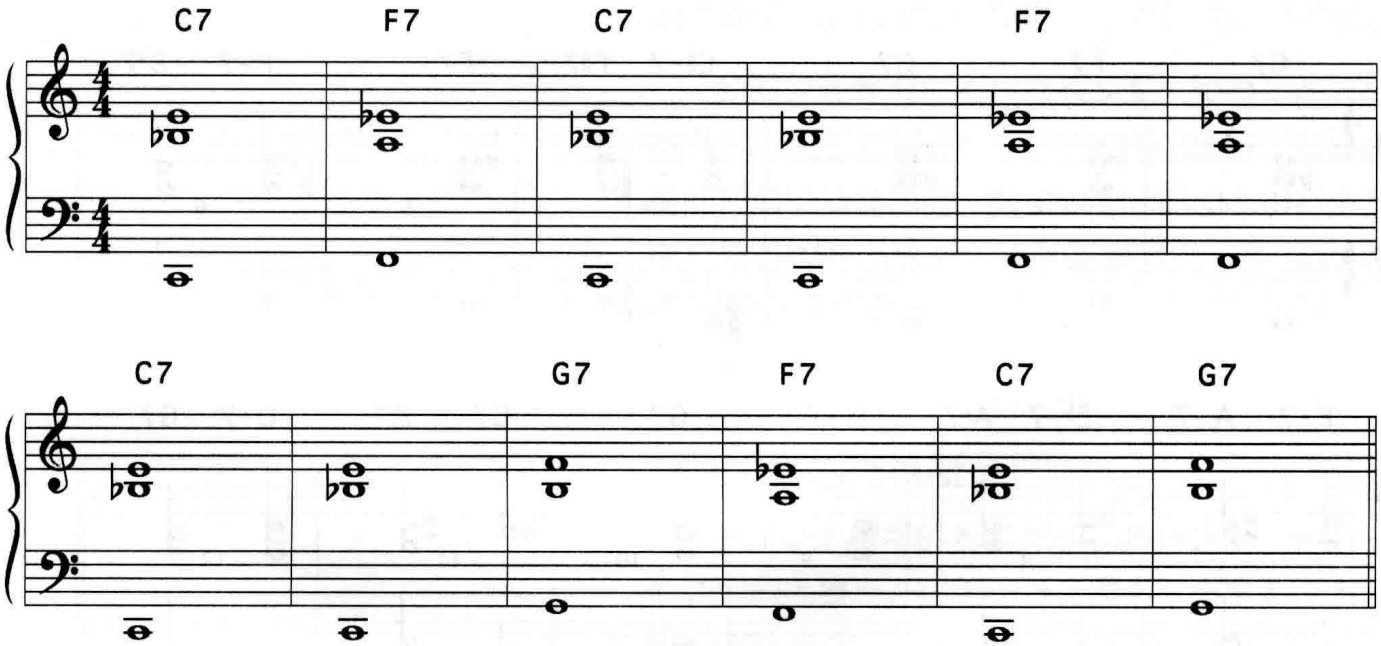
[3] Thelonious Monk, ***Thelonious In Action,*** Fantasy, 1958.

[4] Jerry González, ***Rumba Para Monk,*** Sunnyside, 1988.

10-2



10-3

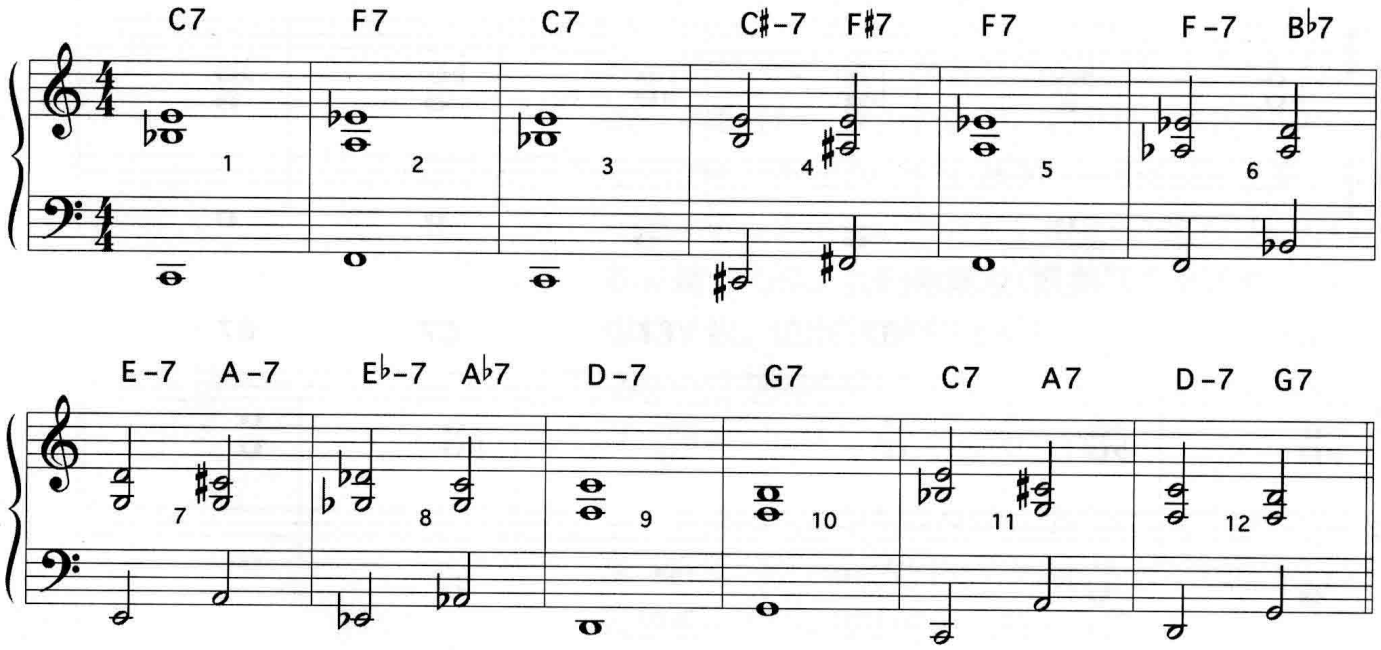


谱 10–4 给出了更复杂的布鲁斯和弦进行，这是比波普时代兴起的。尤其请注意第 4 小节中的三全音替代，第 6 至第 10 小节中的半音下行 II–V 进行（F-7–B♭7–E-7–A7–E♭-7–A♭7–D-7–G7），第 9 至 11 小节中的 II–V–I 根音进行（D-7–G7–C7），以及最后两小节的 I–VI–II–V 连接（C7–A7–D-7–G7）。

三全音替代要到第十三章才会具体讲到，不过这里给出一个简单的说明：三全音替代表示用与原来的 V 级和弦相距三全音的 V 级和弦来替代它（比如用 F♯7 来替代 C7）。当你进行替代时，还可以在替代后的新和弦（比如 F♯7）之前加上它的 II 级和弦（C♯-7），以构建一个 II–V 进行（C♯-7–F♯7）。作为实例，**谱 10–4** 中 C♯-7–F♯7 替代了 C7。

在比波普时代布鲁斯还出现了如下一些变化：在第 7 和第 8 小节你可以演奏 CΔ–D-7–E-7–E♭-7，还可以在最后两小节上使用 “Tadd Dameron 回复段”（CΔ– E♭7–A♭Δ–D♭7）[5]。

10-4



[5] 第十五章里完整解释了 Tadd Dameron 的回复段。

那么，当你为一首布鲁斯做伴奏或进行即兴时，应该选择哪一个版本呢？

- 原汁原味的三个和弦的“基本布鲁斯”？
- 1930 年代的变体？
- 各种比波普时代中的变体？

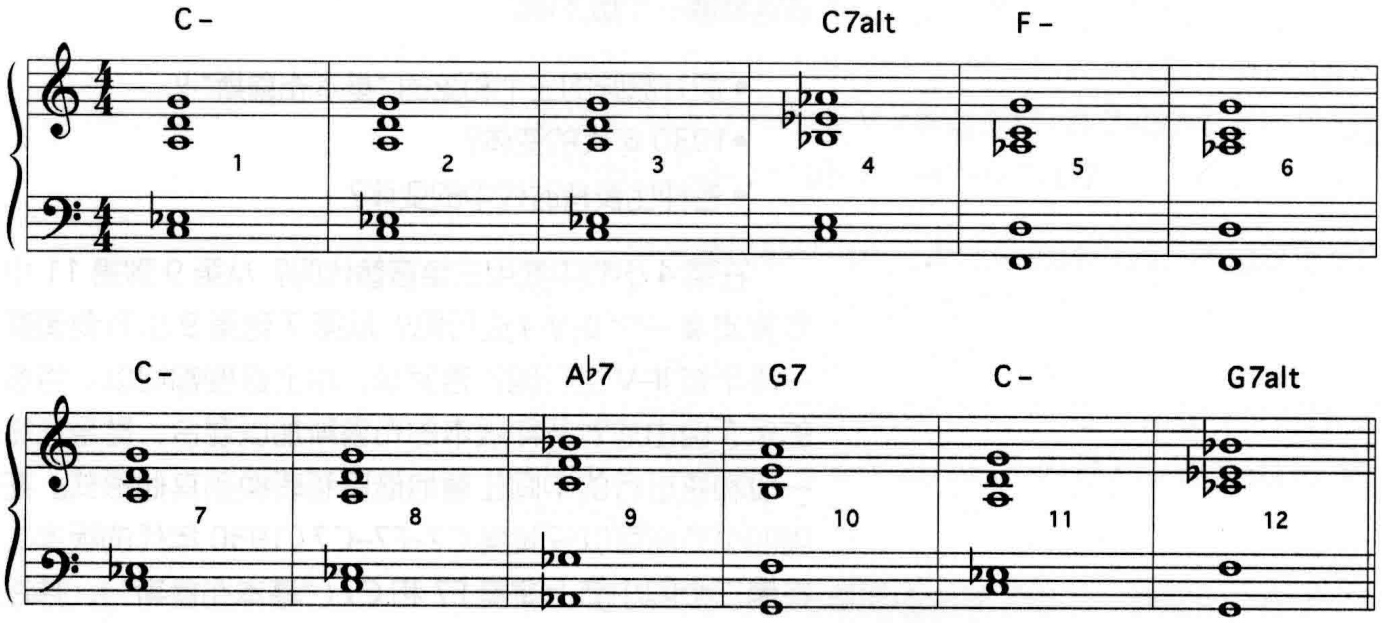
在第 4 小节中要用三全音替代吗？从第 9 到第 11 小节要演奏一个 II–V–I 进行吗？从第 7 到第 9 小节要演奏一段半音 II–V 进行吗？答案是，以上这些都可以。当今的乐手自由地对各种版本的布鲁斯加以混合，甚至在每一段和弦进行的中间任意地借鉴和转换到其他形式。在前四小节你可以只演奏 C7–F7–C7（1930 年代的版本），在第二个四小节上演奏 F7 和 C7（“基本布鲁斯”），并在最后四小节上演奏 II–V–I（比波普时代的变化）。在你即兴时，可以演奏任何听到的，想到的以及你的灵魂告诉你的音乐。如果你在做伴奏（钢琴手、吉他手、贝司手），那你要做的就是听他人的演奏，并跟上他们的节奏。

如何才能掌握所有这些变化呢？由简单的开始，先练习三个和弦的布鲁斯，当你能在心里听到并准备演奏新的和弦以及替代时，就可以把它们加入进行练习。推荐跟着 Jamey Aebersold 系列教材第二册 Nothin' But The Blues 进行练习。

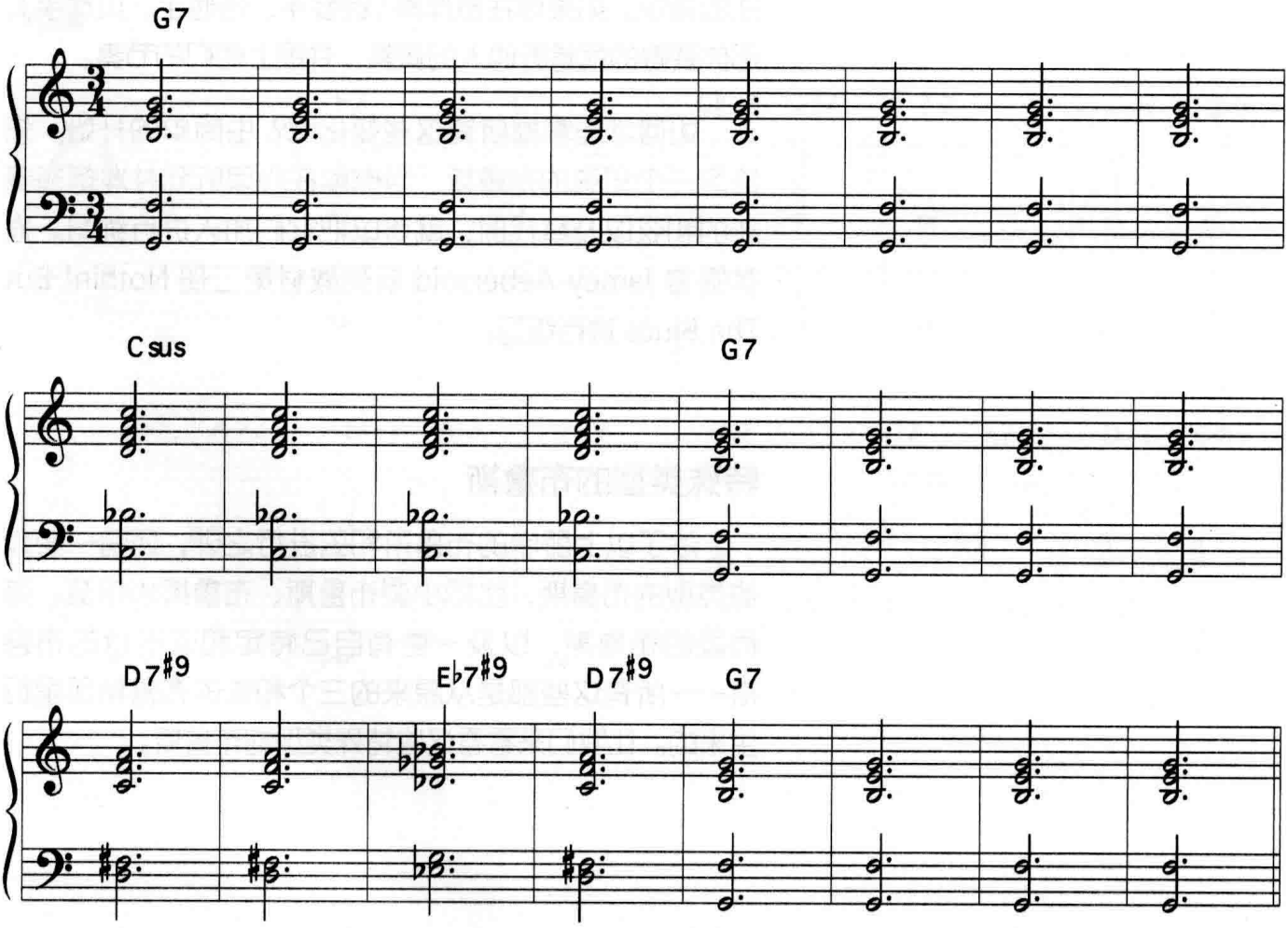
特殊类型的布鲁斯

除了以上所学的布鲁斯和弦进行之外，还有一些其他类型的布鲁斯，比如小调布鲁斯、布鲁斯华尔兹、带桥段的布鲁斯，以及一些有自己特定和弦进行的布鲁斯——所有这些都是从原来的三个和弦的布鲁斯那里衍生来的。让我们来看看这些特殊类型的布鲁斯。

10-5


C-
C7alt
F-
1
2
3
4
5
6
C-
A♭7
G7
C-
G7alt
7
8
9
10
11
12

10-6


G7
Csus
G7
D7♯9
E♭7♯9
D7♯9
G7

谱 10–5 给出了小调布鲁斯的和弦进行。小调布鲁斯代表性的例子是 John Coltrane 的 "Equinox"[6] 和 "Mr. P.C."[7]。请注意这些小和弦被记作 C- 和 F-，而不是 C-7 和 F-7。这是因为它们在功能上是作为主音小和弦，或小调 I 级和弦，它们与作为 II 级和弦的小七和弦不同。请注意，第一个和弦只是一个简单的 C- 和弦，它让你有了选择多条音阶的机会：比如，你可以演奏 C 小大七音阶，而不只是 C-7 所代表的 C 多利亚音阶。小调布鲁斯最有意思的地方是在第 9 至 11 小节处。与通常的 V–IV–I（C 调布鲁斯的 G7–F7–C7）不同，小调布鲁斯的进行是 ♭VI– V–I（C 小调布鲁斯是 A♭7–G7– C-）[8]。

布鲁斯一般是十二小节，但有的会长一些或短一些。比较长的布鲁斯形式是布鲁斯华尔兹。**谱 10–6** 是一首布鲁斯华尔兹的和弦变化，选自 Miles Davis 的 "All Blues"[9]。布鲁斯华尔兹一般是二十四小节，是传统十二小节布鲁斯的两倍[10]。布鲁斯华尔兹一般都有一些不寻常的和弦进行，因为二十四小节的形式使它有更广阔的和声变化的空间。其他二十四小节布鲁斯华尔兹的出色例子包括 Wayne Shorter 的 "Footprints"[11]，Toots Thielmans 的 "Bluesette"[12] 以及 Larry Young 的 "Tyrone"[13]。Horace silver 的 "Nutville"[14] 是二十四小节的小调布鲁斯，但节奏是 4/4 拍。

---

[6] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.
"Equinox" 通常是 C 小调布鲁斯，但原始版本是 C# 小调。

[7] John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.

[8] 第 10 小节中的 G7 经常演奏成 G7alt.

[9] Miles Davis, ***Kind Of Blue,*** Columbia, 1959.

[10] Lee Morgan 的 "Boy, What A Night" 选自他 1963 年的 Blue Note 唱片 ***The Sidewinder***，这是一首四十八小节的布鲁斯华尔兹。Wayne Shorter 的 "Adam's Apple" 选自他 1967 年的 Blue Note 公司同名唱片，是一首二十四小节布鲁斯，但是是 4/4 拍子。

[11] Miles Davis, ***Miles Smiles,*** Columbia, 1966.

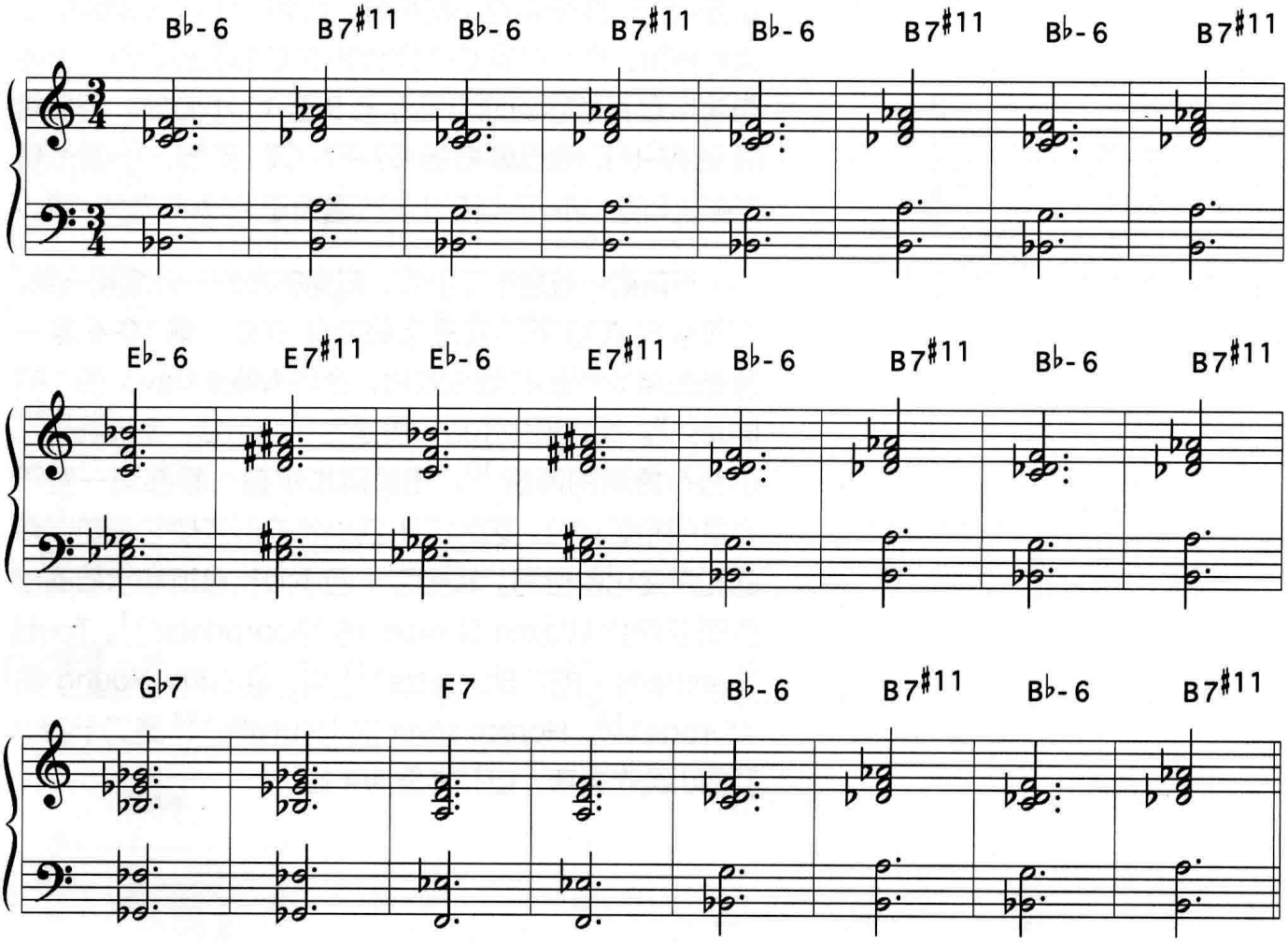
[12] Hank Jones, ***Maybeck Recital Hall Series, Vol. 16,*** Concord, 1992.

[13] Larry Young, ***Into Somethin',*** Blue Note, 1964.

[14] Horace Silver, ***The Cape Verdean Blues,*** Blue Note, 1965.

Lee Morgan 在自己的 "Gary's Notebook"[15] 一曲中把小调布鲁斯和布鲁斯华尔兹结合起来——成了一首小调布鲁斯华尔兹，此曲的和弦变化请见**谱 10–7**。除了额外的一些变化外，Lee Morgan 的这首曲子只是包含了简单的重复变化的 B♭ 小调布鲁斯——每个小和弦之后都跟着一个高半度的 V7♯11 和弦。

10-7



谱 10–8 是有桥段的布鲁斯的和弦进行，选自 John Coltrane 的 "Locomotion"[16]。带桥段的布鲁斯把布鲁斯曲置于更大的 AABA 的歌曲形式，或称为“标准美国流行歌曲形式”[17] 中。每一个 A 段都是一首十二小节布鲁斯，加上八小节的桥段（B 段），则一首有桥段的布鲁斯共有四十四小节（12–12–8–12）。"Locomotion" 一曲的桥段是 "I've Got Rhythm" 一曲桥段的变体。

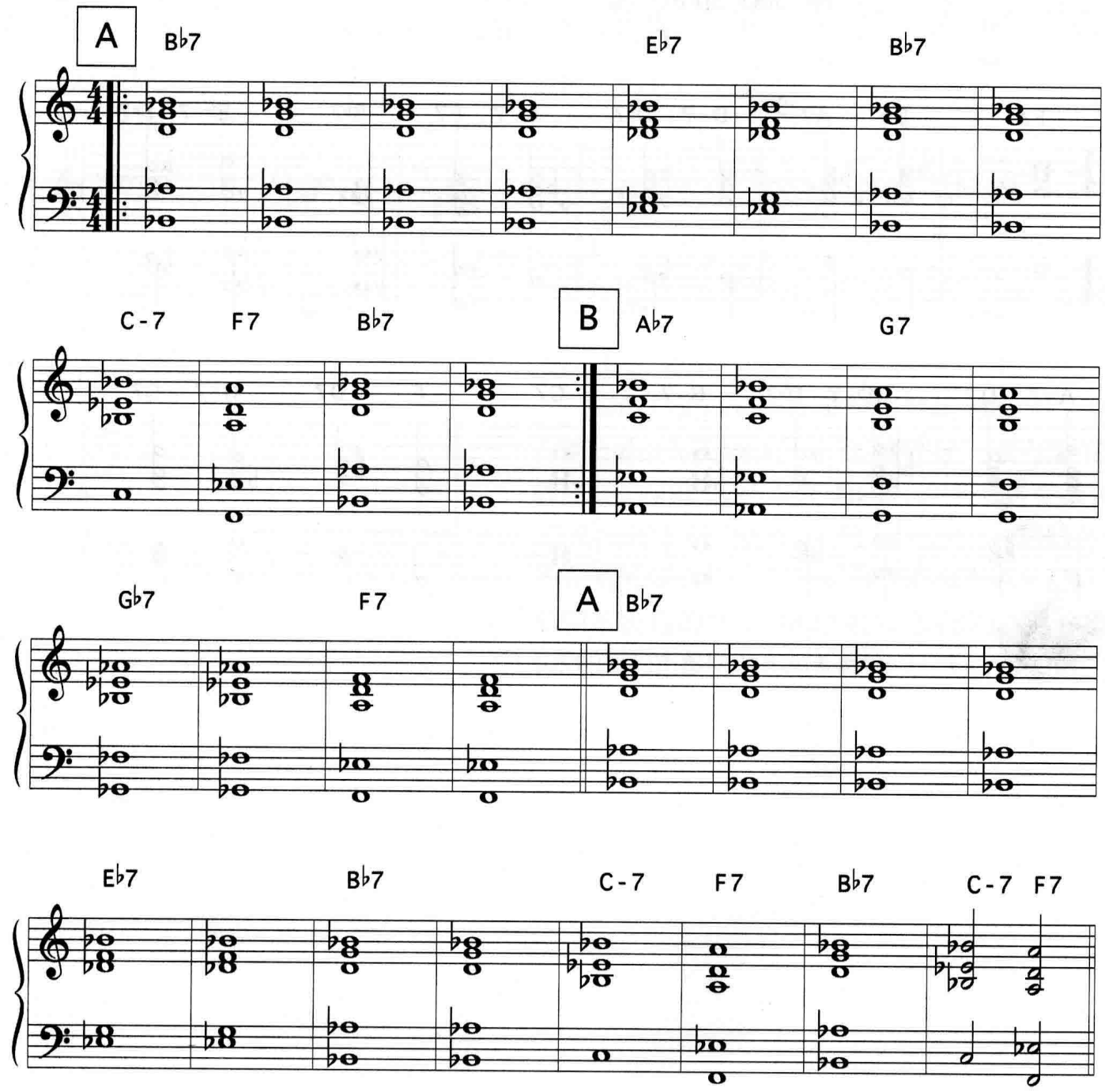
[15] Lee Morgan, ***The Sidewinder,*** Blue Note, 1963.

[16] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

[17] 乐曲曲式会在第十七章中讨论。

"I've Got Rhythm" 的和弦进行是爵士乐中仅次于布鲁斯而用得最多的。Coltrane 成功地把布鲁斯、AABA 曲式以及 "I've Got Rhythm" 结合在一首曲子里。其他带桥段的布鲁斯名曲包括 Sam Jones 的 "Unit Seven"[18] 和 Cedar Walton 的 "Shaky Jake"[19]。

10-8

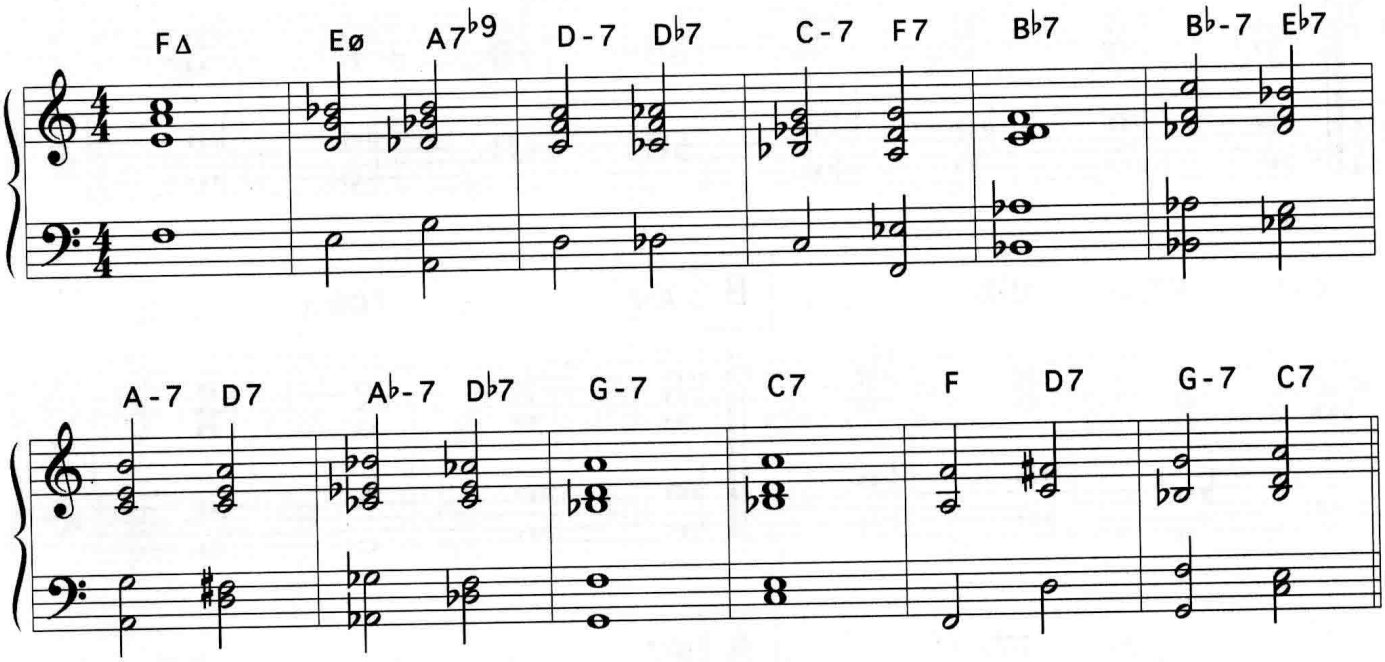


[18] Wes Montgomery and Wynton Kelly, *Smokin' At The Half Note,* Verve, 1965.

[19] Art Blakey, *Buhaina's Delight,* Blue Note, 1961.

谱 10–9 是一首下行布鲁斯（descending blues）的和弦变化，选自 Charlie Parker 的 "Blues For Alice"[20]。请注意以下方面：较特别的第一个和弦（F△ 而不是通常的 F7）；第 1 至第 9 小节大部分和弦的下行根音进行（F–E–D–D♭–C–B♭–A–A♭–G）；以及大量的 II-V 进行。下行布鲁斯还有两个很好的例子，Parker 的 "Laird Baird"[21] 以及 Sonny Stitt 的 "Jack Sprat"[22]。

10-9

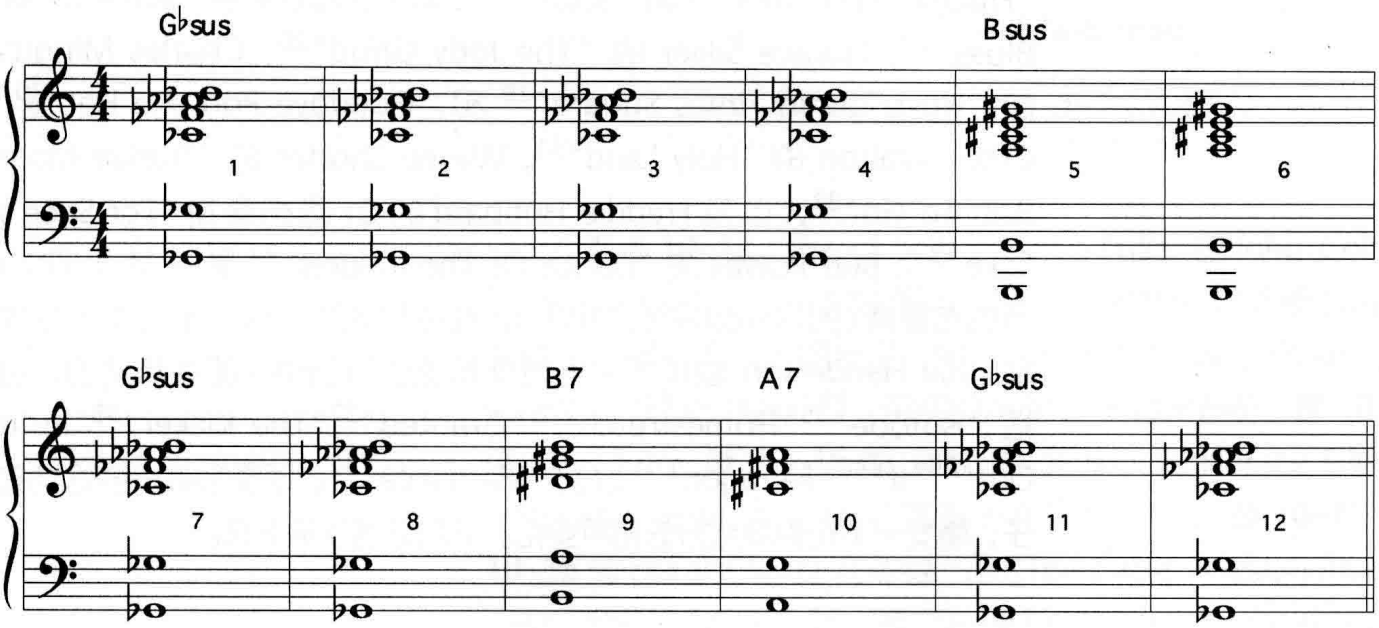


[20] Charlie Parker, *Swedish Schnapps,* Verve, 1949.

[21] *The Original Recordings Of Charlie Parker,* Verve, 1949.

[22] *Sonny Stitt,* Chess, 1958.

10-10



John Coltrane 在他录制的 "Mr. Day"[23] 一曲中在布鲁斯里引入了 sus 和弦，此曲和弦变化请见**谱 10–10**。请注意此曲用了较少见的 G♭ 调。另外请注意第 9 和第 10 两小节中不寻常的 B7 和 A7 和弦——它们是 G♭ 调的 IV 级和降 III 级，而不是 G♭ 调布鲁斯第 9 和第 10 小节中本该有的 V 级（D♭7）和 IV 级（B7）。另一首用了 sus 和弦的布鲁斯是 Ron Carter 的 "Eighty-One"[24]。

[23] John Coltrane, ***Coltrane Plays The Blues,*** Atlantic, 1960.

[24] Miles Davis, ***ESP,*** Columbia, 1965.

其他一些有着独特和弦进行的布鲁斯曲子包括 Mile Davis 的 "Freddie Freeloader"[25] 和 "Solar"[26]，John Coltrane 的 "Some Other Blues"[27]，Horace Silver 的 "The Jody Grind"[28]，Charles Mingus 的 "Nostalgia In Times Square"[29] 和 "Goodbye Pork Pie Hat"[30]，Cedar Walton 的 "Holy Land"[31]，Wayne Shorter 的 "Twelve More Bars To Go"[32]，以及 Freddie Hubbard 的 G♭ 调布鲁斯 "For Spee's Sake"[33]。Bud Powell 的 "Dance Of The Infidels"[34] 是一首十四小节的布鲁斯（即兴部分是十二小节），此曲和弦进行做了十分美妙的变动。Joe Henderson 创作了一些特殊和弦进行的伟大的布鲁斯曲，包括 "Isotope"[35] "Homestretch"[36] "Granted"[37] "The Kicker"[38] "In 'n Out"[39] "If"[40] "Tetragon"[41] 以及 "Mamacita"[42]。尽量多听一些这类曲子，感受一下布鲁斯无穷的和声变化。争取把谱子扒下来。

布鲁斯音阶

目前你已经学过的所有音阶——来自大调、旋律小调、减音阶、全音音阶和声体系中的所有音阶——都可以用在布鲁斯上。但是，布鲁斯所使用的最古老、最基本的旋律素材是布鲁斯音阶，此处由**谱 10–11** 给出。请记住布鲁斯音阶的音程结构："小三度，全音，半音，半音，小三度，全音"。此音阶不仅可用于布鲁斯曲中，也可用在任何曲子中，同时你也可以在任何和弦上使用布鲁斯音阶。尽管在任何和弦上都可以使用布鲁斯音阶，但此音阶最常用于属七和弦以及小七和弦。

---

[25] Miles Davis, ***Kind Of Blue,*** Columbia, 1959.

[26] ***The Miles Davis All-Stars,*** Prestige, 1954.

[27] John Coltrane, ***Coltrane Jazz,*** Atlantic, 1959.

[28] Horace Silver, ***The Jody Grind,*** Blue Note, 1966.

[29] Charles Mingus, ***Mingus In Wonderland,*** Blue Note, 1959.

[30] Charles Mingus, ***Mingus Ah Um,*** Columbia, 1959.

[31] Cedar Walton, ***A Night At Boomer's, Vol. 1***, Muse, 1973.

[32] Wayne Shorter, ***JuJu,*** Blue Note, 1964.

[33] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

[34] ***The Amazing Bud Powell, Vol. 1,*** Blue Note, 1949.

[35] Joe Henderson, ***Inner Urge,*** Blue Note, 1964.

[36] Joe Henderson, ***Page One,*** Blue Note, 1963.

[37] Joe Henderson, ***Mode For Joe,*** Blue Note, 1966.

[38] Joe Henderson, ***The Kicker,*** Milestone, 1967.

[39] Joe Henderson, ***In 'n Out,*** Blue Note, 1964.

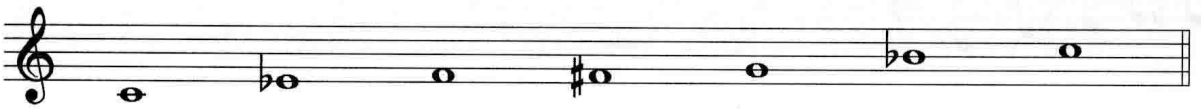
[40] Joe Henderson, ***The Kicker,*** Milestone, 1967.

[41] Joe Henderson, ***Tetragon,*** Milestone, 1967.

[42] Joe Henderson, ***The Kicker,*** Milestone, 1967.

10-11

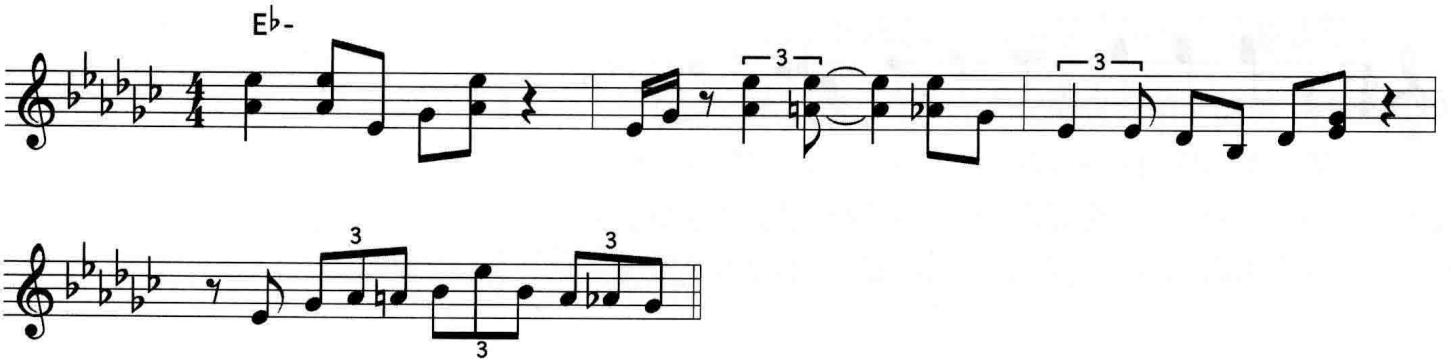
C布鲁斯音阶　C blues scale



演奏**谱 10–12**，听一下长号手 Curtis Fuller 在 John Coltrane 的 "Locomotion"[43] 一曲的前四小节中演奏的 B♭ 布鲁斯音阶。演奏**谱 10–13**，听一下钢琴手 Kenny Drew 在 John Coltrane 的 E♭ 调布鲁斯 "Blue Train"[44] 一曲中演奏的 E♭ 布鲁斯音阶。**谱 10–14**、**谱 10–15** 和 **谱 10–16** 是 Joe Henderson 在 Horace Silver 的 "African Queen"[45] 一曲中演奏的布鲁斯乐句。**谱 10–17** 和**谱 10–18** 是 Horace Silver 在他自己的 "The Cape Verdean Blues"[46] 一曲中演奏的布鲁斯乐句。**谱 10–19** 是 Freddie Hubbard 在 Duke Pearson 的 "Big Bertha"[47] 一曲中即兴演奏的布鲁斯乐句。**谱 10–20** 是 Freddie Hubbard 在自己的 "Hub Tones"[48] 一曲中演奏的下行 B♭ 布鲁斯音阶。

10-12

10-13



[43] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

[44] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

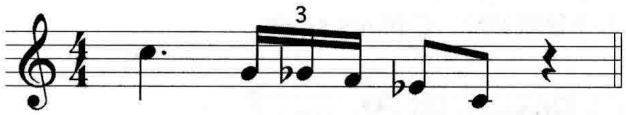
[45] Horace Silver, ***The Cape Verdean Blues,*** Blue Note, 1965.

[46] Horace Silver, ***The Cape Verdean Blues,*** Blue Note, 1965.

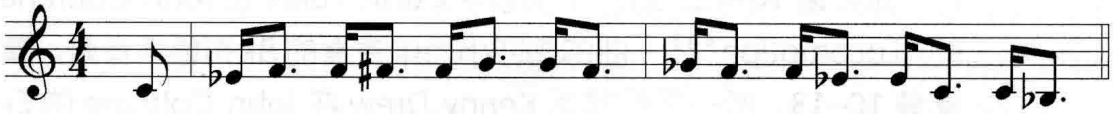
[47] Duke Pearson, ***Sweet Honey Bee,*** Blue Note, 1966.

[48] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

10-14

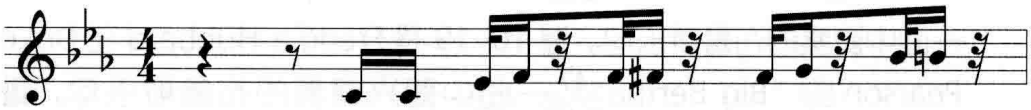


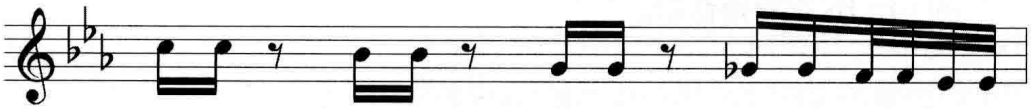
10-15

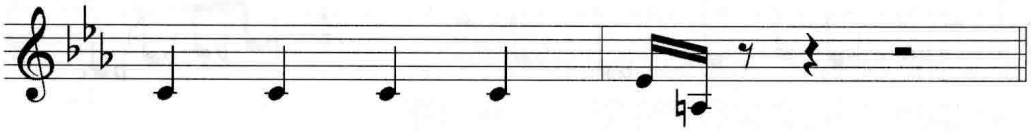


10-16

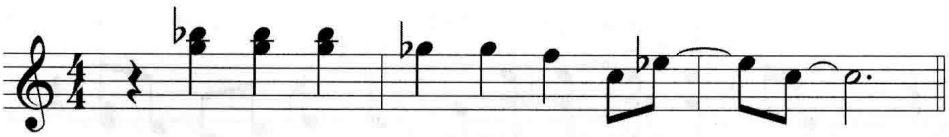
节奏做了简化



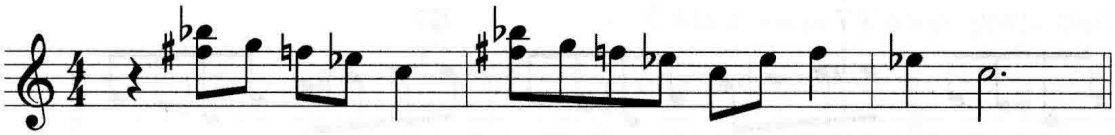




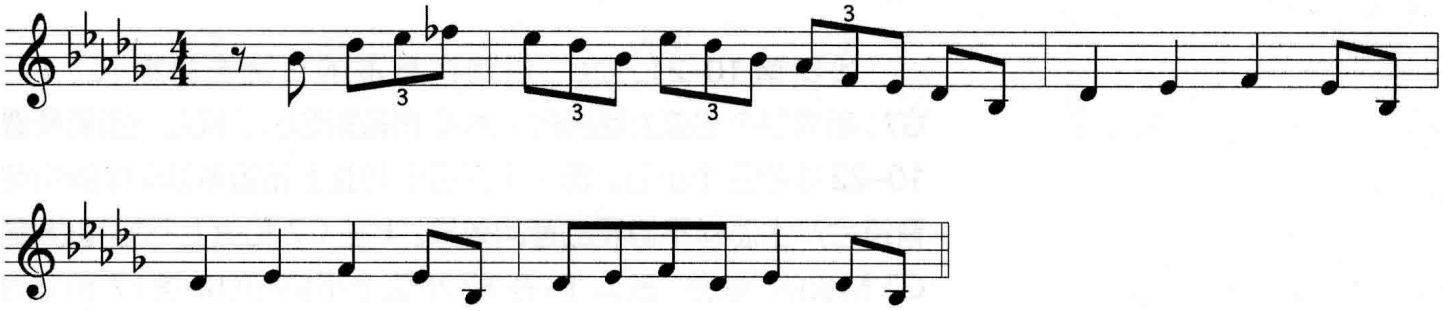
10-17



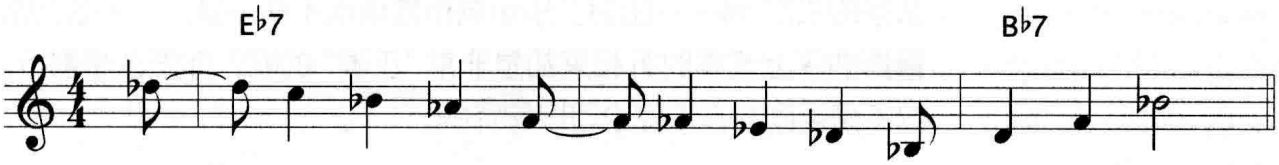
10-18



10-19



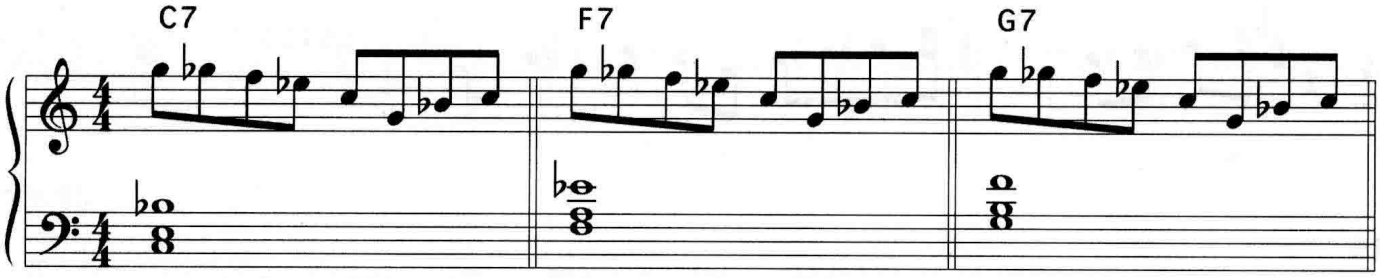
10-20



在布鲁斯曲中使用布鲁斯音阶最不同寻常之处在于：你可以在一首基本布鲁斯的所有三个和弦上使用同一条布鲁斯音阶。C 调的基本布鲁斯有三个和弦：C7、F7 和 G7。你可以在所有这三个调上都使用 C 布鲁斯音阶。

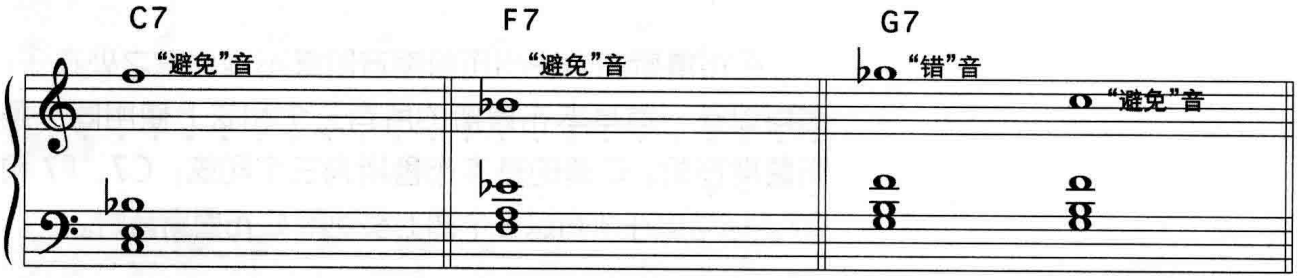
你应该记得，我曾经说过传统音阶理论并不能很好地“解释”布鲁斯。比如，在一首基本布鲁斯的 I–IV–V 和弦上使用布鲁斯音阶会产生传统乐理中不允许的不协和音响。但这些不协和音响自爵士乐兴起之初就一直存在。

10-21



演奏**谱 10–21**，这一乐句在基本的 C 调布鲁斯（C、F7、G7）所有三个和弦上使用同一条 C 布鲁斯音阶。现在分别演奏**谱 10–22** 中的三个小节，听一下在每个和弦上布鲁斯音阶中的特定音符会产生怎样不协和的音响效果。F 在 C7 和弦上不协和（F 是 C7 和弦的“避免”音）。B♭ 在 F7 和弦上不协和（B♭ 是 F7 和弦的“避免”音）。再听一下 G♭ 和 C 在 G7 和弦上产生的不协和效果（G♭ 是 G7 和弦的大七音——这是一个“错”音——而 C 是 G7 和弦的“避免”音）。那么，为什么同一条布鲁斯音阶——既然有这么多的“错”音——由爵士乐手或布鲁斯乐手在一首三个和弦的布鲁斯曲子上演奏时听起来却是非常“正确”的呢？你怎么想都行。这不是用西方音乐理论可以解释的。

10-22

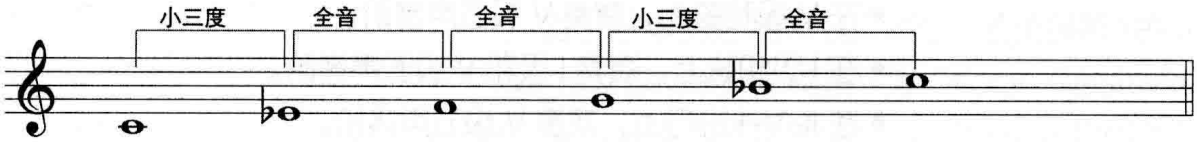


小调五声音阶

在布鲁斯即兴中第二常用的音阶是小调五声音阶（minor pentatonic scale），此音阶我们在第九章中简单讨论过。**谱 10–23** 比较了 C 小调五声音阶和 C 布鲁斯音阶。C 小调五声音阶（它是 E♭ 五声音阶的 V 级调式）其实是缺少一个经过音的 C 布鲁斯音阶。与布鲁斯音阶一样，你可以在一首布鲁斯的所有和弦上只使用一条同样的小调五声音阶。C 小调五声音阶在一首 C 调布鲁斯的所有三个和弦（C7、F7、G7）上听起来都很好。

10-23

C小调五声音阶 C minor pentatonic scale



C布鲁斯音阶 C blues scale

10-24

10-25

谱 10–24 是 Joe Henderson 在 Horace Silver 的 "African Queen"[49] 一曲中演奏的 C 小调五声音阶乐句。**谱 10–25** 是 Woody Shaw 在 Kenny Barron 的 "Gichi"[50] 一曲的即兴中演奏的 E 小调五声音阶。

五声音阶、小调五声音阶以及布鲁斯音阶的等值原理

在第九章中讲过，任何大调以及旋律小调和声体系的和弦中都可以使用五声音阶。在任何一个可以使用五声音阶的和弦上，你也都可以演奏比这条五声音阶的根音低一个小三度的布鲁斯音阶。

以下的规则告诉你在大调和旋律小调的各个和弦上可以用哪些布鲁斯音阶。你可以复习一下已学的内容，而我会告诉你一条很有用的捷径。

---

[49] Horace Silver, *The Cape Verdean Blues,* Blue Note, 1965.

[50] Booker Ervin, *Back From The Gig,* Blue Note, 1968.

以下我们复习一下五声音阶的使用原则：

- 在 II 级和弦上，演奏 I、IV 和 V 级五声音阶。
- 在 V 级和弦上，演奏 V 级五声音阶。
- 在 I 级和弦上，演奏 I 级和 V 级五声音阶。
- 在 II–V–I 进行上，演奏 V 级五声音阶。

把以上原则运用于 C 调，则得到以下内容：

- 在 D-7 上，演奏 C、F 和 G 五声音阶。
- 在 G7 上，演奏 G 五声音阶。
- 在 CΔ 上，演奏 C 和 G 五声音阶。
- 在 D-7–G7–CΔ 进行上，演奏 G 五声音阶。

下面是与以上原则等值的布鲁斯和小调五声音阶的运用原则：

- 在 D-7 上，演奏 A、D 和 E 布鲁斯音阶和小调五声音阶。
- 在 G7 上，演奏 E 布鲁斯音阶和小调五声音阶。
- 在 CΔ 上，演奏 A 和 E 布鲁斯音阶和小调五声音阶。
- 在 D-7–G7–CΔ 进行上，演奏 E 布鲁斯音阶和小调五声音阶。

假设你已经知道在每个和弦上应该使用哪条五声音阶，这里是一个窍门：与每个和弦相配的布鲁斯音阶比与此和弦相配的五声音阶低一个小三度。

仅次于布鲁斯而最常见的一组和弦进行来自于 George Gershwin 的 "I've Got Rhythm" 一曲，我们会在下一章中讨论。

第十一章 "Rhythm" 和弦进行

爵士乐中第二常用（最常用的是布鲁斯）的一组和弦进行出自"I've Got Rhythm"，这是一首 George Gershwin 为百老汇音乐剧[1]所写的 AABA 曲式的歌曲。Gershwin 一定没想到这么多年来他最受欢迎的曲子——至少就和弦进行被使用的次数来说——竟然不是"Summertime" 或 "A Foggy Day"，而是 "I've Got Rhythm"。

"I've Got Rhythm" 在 1930 年代立刻成了爵士乐手的常备曲目。它的和弦进行演奏起来很有意思。这些和弦可以被改变，被替换，做出这样那样的变化，或者被创造性地重新编配[2]。比波普在 1940 年代不断发展，"Rhythm" 一曲的和弦进行成了无数曲头（head）的基础。一个“曲头”通常是指基于其他曲子的和弦进行而创作的原创性曲目[3]。以下就是许多基于 "Rhythm" 一曲而创作的曲头：

- Sonny Rollins 的 "Oleo"[4]
- Miles Davis 的 "The Theme"[5] 和 "The Serpent's Tooth"[6]
- Benny Harris 的 "Crazeology"[7]
- Thelonious Monk 的 "Rhythm-A-Ning"[8]
- Sonny Stitt 的 "The Eternal Triangle"[9]
- Charlie Parker 的 "Anthropology"[10] "Moose The Mooch"[11] 以及 "Steeplechase"[12]

"Rhythm" 和弦进行（changes）对于新手来说可能令人畏惧：这么多的和弦，并且变化迅速。爵士乐手们评价彼此水平高低的一个方式就是看能把此曲演奏得多好。请注意！好好练！

---

[1] ***Girl Crazy,*** 1930.

[2] Coleman Hawkins And Lester Young, ***Classic Tenors,*** Signature, 1943.

[3] 曲头会在第二十章中讨论。

[4] Miles Davis, ***Relaxin',*** Prestige, 1956.

[5] Miles Davis, ***Workin',*** Prestige, 1956.

[6] Miles Davis, ***Collector's Items,*** Fantasy, 1953.

[7] Hank Mobley, ***Messages,*** Blue Note, 1956.

[8] Thelonious Monk, ***Criss Cross,*** Columbia, 1962.

[9] Dizzy Gillespie, Sonny Stitt and Sonny Rollins, ***Sonny Side Up,*** Verve,1957.

[10] Charlie Parker, ***Bird At The Roost,*** Savoy, 1949.

[11] Barry Harris, ***At The Jazz Workshop,*** Riverside 1960.

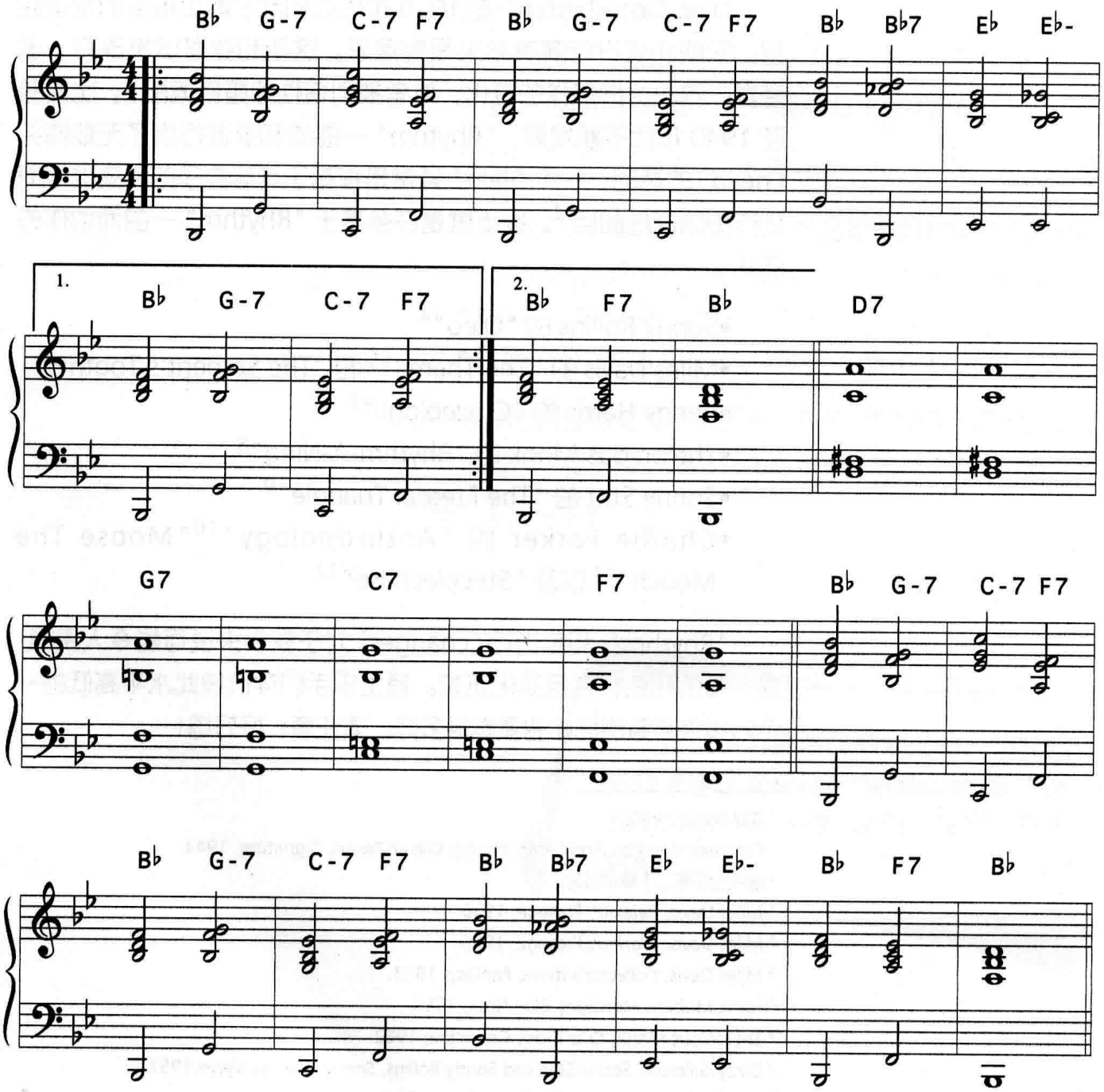
[12] ***Charlie Parker Memorial, Vol. 1,*** Savoy Jazz.

谱 11–1 给出了多多少少算是 Gershwin 的 "I've Got Rhythm" 的原版和弦进行。

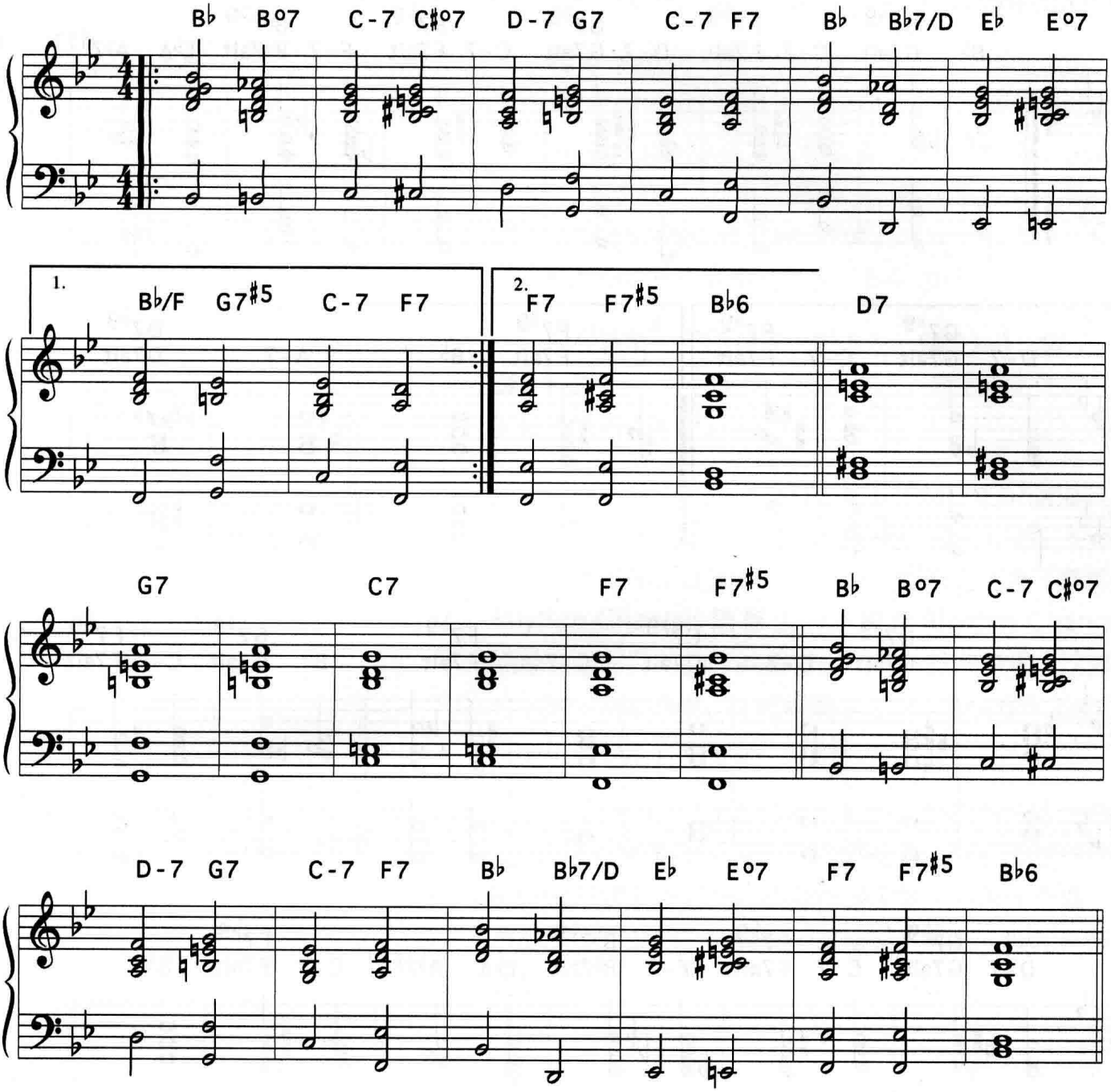
谱 11–2 是 1930 年代出现的变体。请注意以下变化：

- 增加了减七和弦。
- G-7 和弦变成了 G7 和弦。
- 有些 V 级和弦增加了 ♯5 变化音。

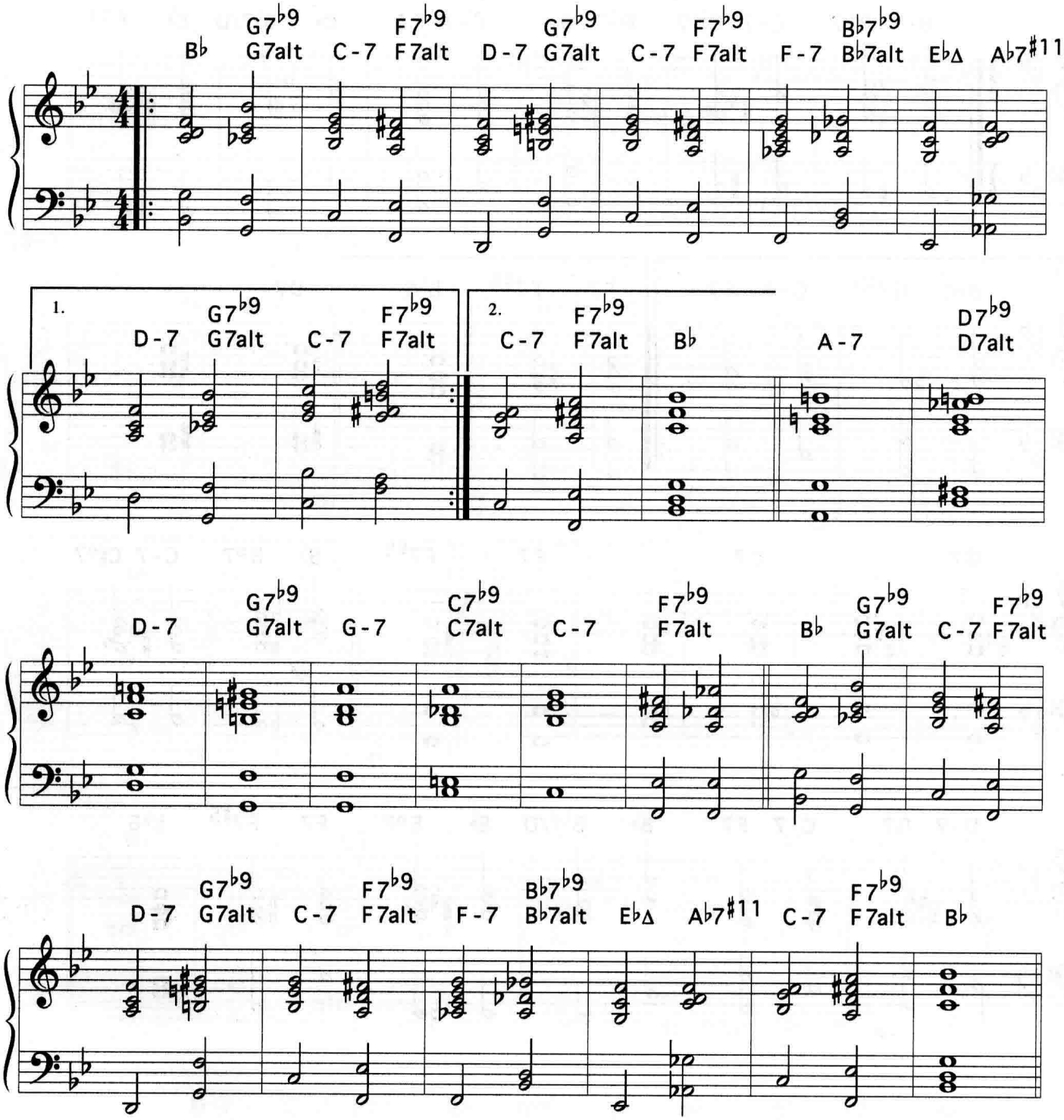
11-1



11-2


B♭ B°7 C-7 C♯°7 D-7 G7 C-7 F7 B♭ B♭7/D E♭ E°7
1.
B♭/F G7♯5 C-7 F7
2.
F7 F7♯5 B♭6 D7
G7 C7 F7 F7♯5 B♭ B°7 C-7 C♯°7
D-7 G7 C-7 F7 B♭ B♭7/D E♭ E°7 F7 F7♯5 B♭6

11-3


B♭ G7♭9 G7alt C-7 F7♭9 F7alt D-7 G7♭9 G7alt C-7 F7♭9 F7alt F-7 B♭7♭9 B♭7alt E♭Δ A♭7♯11
1. D-7 G7♭9 G7alt C-7 F7♭9 F7alt
2. C-7 F7♭9 F7alt B♭ A-7 D7♭9 D7alt
D-7 G7♭9 G7alt G-7 C7♭9 C7alt C-7 F7♭9 F7alt B♭ G7♭9 G7alt C-7 F7♭9 F7alt
D-7 G7♭9 G7alt C-7 F7♭9 F7alt F-7 B♭7♭9 B♭7alt E♭Δ A♭7♯11 C-7 F7♭9 F7alt B♭

谱 11–3 给出了此曲更复杂的一个版本，这是在比波普时代发展起来的。请注意以下一些变化与前两例中的不同：

- V 级和弦有了更多的变化可能，可以不做变化，可以加入降九音，或成为变化属七和弦（加入降九以及变为变化属和弦在 V 级和弦里出现得很频繁，说明你可以这么做）。A♭7 和弦有一个变化的升十一音，其中的原因会在第十三章中学到。
- 桥段中的 V 级和弦变成了 II–V 进行。

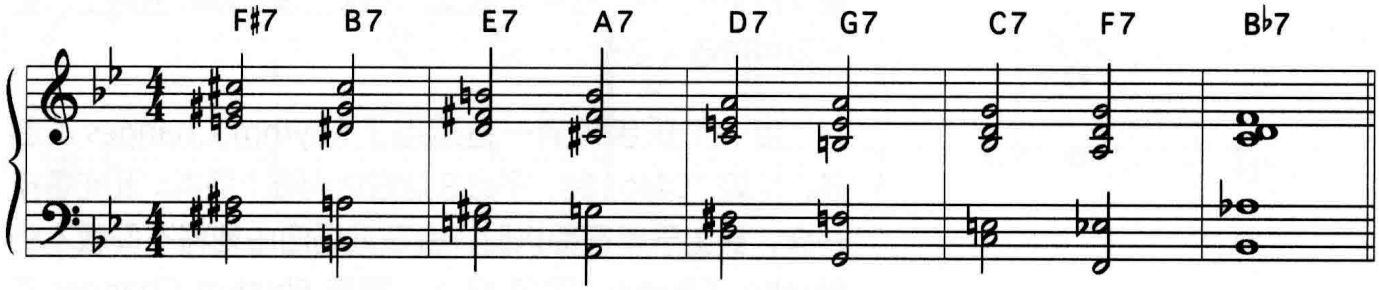
现在演奏一下所有三个版本——**谱 11–1**、**谱 11–2** 和 **谱 11–3**——一个接一个演奏。你这么做时将听到爵士乐史上发生的重大变化。

当一个乐手说到一首运用了 Rhythm Changes 的曲子，比如 "Oleo" 时，不必在意应该用哪个版本。和布鲁斯一样，爵士乐手在即兴时，会在现场自由地将不同版本的 Rhythm Changes 随意组合。演奏 Rhythm Changes 有点像知道好几首曲子并将它们用在一首曲子里。这就是为什么对于新手来说，比起只有一组单一和弦变化的曲子来，Rhythm 的曲子演奏起来比较难。

谱 11–3 中的版本基本上是今天的标准版本，根据不同乐手的口味会有一些小小的变化。当然，改变这些和弦进行的方式千千万万。在你学习了第十三至十五章——和声重编——以后，你会回到这章来，尝试一些和声重编的技巧。

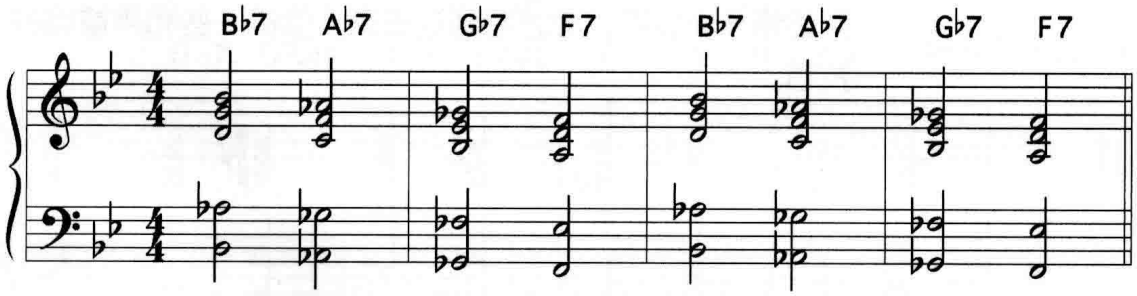
关于 Rhythm Changes 有个故事：我曾在波士顿的一个俱乐部里和萨克斯手 Sonny Stitt 一起演奏，当时我不得不应付他突然开始在 Rhythm 一曲前四个小节里做出的变化，见**谱 11–4**。在演奏过几遍和弦进行之后，他开始盯着我看，我开始觉得自己越来越渺小，最后我随意弹了一会儿就停下来了。演出之后，我问他刚才他演奏的和弦进行是什么。他冲我喊道："自己听，伙计。"[13]Sonny Stitt 演奏的和弦进行从 F♯7 开始，然后按五度圈进行，引导出第 5 小节中的 B♭7。

11-4



另一种很流行的前四个小节的变体来自于 Jimmy Heath 的 "CTA"[14]，见**谱 11–5**。此处，前两小节的下行 V 级和弦在第 3、第 4 小节中进行了重复。

11-5

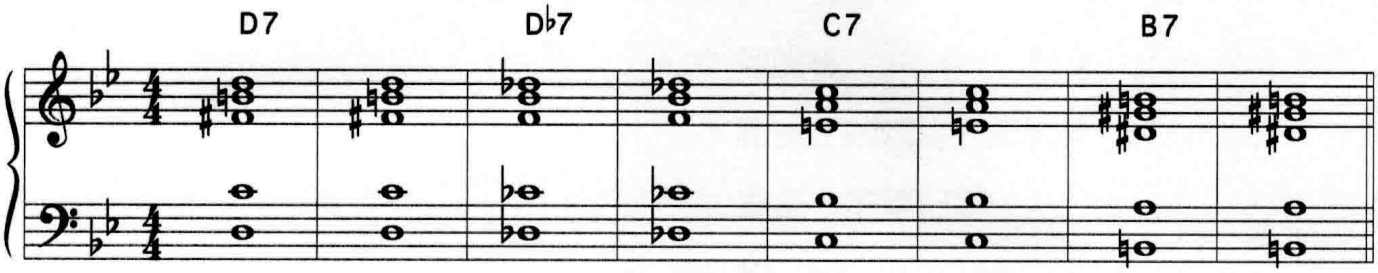


[13] Arthur Taylor 在他伟大的 ***Notes And Tones*** 一书中引述萨克斯手 Don Byas 的话，说此种进行是由 Art Tatum 发明的。

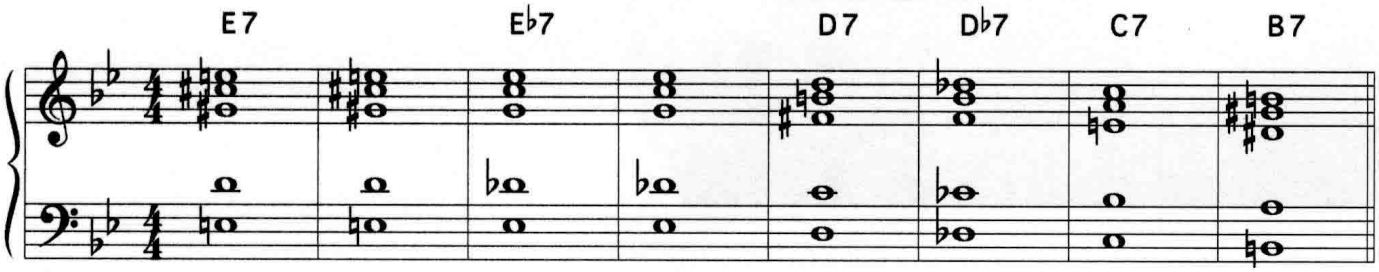
[14] Arthur Taylor, ***Taylor's Wailers,*** Fantasy, 1957.

如**谱 11–1** 和**谱 11–2** 所示，"I've Got Rhythm" 一曲的连接桥段最初的版本是四个 V 级和弦，每个持续两小节，从 D7 开始并按五度圈进行（D7–G7–C7–F7）。一种常见的变体是从 D7 开始做半音下行，结束于 B7——这是离 F7 一个三全音的 V 级和弦——见**谱 11–6**。Kenny Dorham 在他的 "Straight Ahead"[15] 中变化了这一做法，见**谱 11–7**。他从高一个全音的 V 级和弦开始，然后加快了和弦进行的速度，从第三个和弦起每个和弦只演奏一小节。"Straight Ahead" 通常是用 A♭ 调演奏的，但这里的例子用的是 B♭ 调，你可以很方便地将它与本章中其他例子做比较，它们都是 B♭ 调。实际上，大部分 Rhythm 的曲子都是 B♭ 调。

11-6



11-7



[15] Kenny Dorham, *Una Mas,* Blue Note, 1964.

到现在为止，你已经学习了基本和声；大调调式和 II–V–I 进行；旋律小调，减和弦与减音阶，全音音阶和弦与音阶；模进；斜线和弦；比波普和五声音阶；布鲁斯；Rhythm Changes。现在是时候先放下理论了，我们先来讨论一下练习中的一些基本原则。

第十二章　练习，练习，再练习

◎ 让练习富有音乐性
◎ 任何内容都要在每个调上练习
◎ 针对你的弱点进行练习
◎ 速度来自于准确
◎ 触觉和听觉
◎ 乐句和模式
◎ 扒　谱
◎ 伴奏带
◎ 和真正的唱片一起演奏
◎ 准备一本笔记本
◎ 放　松
◎ 用脚打拍子
◎ 为自己创造环境
◎ 整　体

爵士是即时的、即兴的音乐，要求做大量的前期准备。无论是和一些不熟悉的乐手一起演奏一首不熟悉的快速曲子也好，或者是演奏 Autumn Leaves 这样你演奏过一千遍的曲子也好，你都经常要在几分之一秒的时间里做出决定。在任何演奏环境中体验这种创造性都是令人愉快的。当然，缺乏正确的准备你就无法体验这些。如何准备呢？这要靠练习。

每个伟大的爵士乐手都有一套有效的练习方式。每天练习几个小时的乐器并不一定能让你成为更出色的爵士乐手，除非你懂得如何练习。本章讨论的许多练习方法并非是线性的、右脑的，它们对于演奏爵士乐和学习正确的和弦进行一样重要。

让练习富有音乐性

即使在演奏音阶和练习时也要争取有音乐性，而不是单纯地演奏音阶和练习。演奏时要有感觉和强度，尽量以优美的、独创的方式演奏曲头和旋律。许多伟大的爵士乐演出，尤其是慢歌，通常都是先演奏曲头，再进行简短的即兴，然后再演奏一次旋律。这意味着你主要演奏的是旋律而不是即兴。要让你的演奏作数。听一下 McCoy Tyner 演奏他自己的 "Search For Peace"[1] 的主旋律。听一下 Coltrane 演奏的 "I Wish I Knew" "Nancy With The Laughing Face" 以及 "Say It Over And Over Again"[2] 三首曲子的主旋律。再听一下 Kenny Dorham 演绎的 "Alone Together"[3]，只有一段优美的旋律，没有即兴。

任何内容都要在每个调上练习

任何内容都要在所有调上练习。任何内容：和弦配置、乐句、模式，以及乐曲。尤其是乐曲。在学会一首曲子后，在与原调不同的调上进行练习。这会暴露你所有的弱点，你马上就知道该练什么。对于成功的爵士乐手来说，质的飞跃并不是他们能演奏所有的乐句，而是他们能在任何一首曲子、任何一个调上演奏这些乐句。

[1] McCoy Tyner, ***The Real McCoy,*** Blue Note, 1967.

[2] John Coltrane, ***Ballads,*** MCA/Impulse, 1961.

[3] Kenny Dorham, ***Quiet Kenny,*** Prestige, 1959.

你演奏这几个“困难”的调的水平有多高——B、E、A、G♭以及D?"All The Things You Are"有一个E调的II–V–I。"I Didn't Know What Time It Was"以E调和D调的II–V进行开始。"Have You Met Miss Jones"包括G♭调和D调的II–V–I。Freddie Hubbard的"Crisis"[4]一曲是B调。Coltrane的"Giant Steps"[5]和"Central Park West"[6]以及Wayne Shorter的"Children Of The Night"[7]这些曲子也都是B调。Duke Pearson的"Gaslight"[8]一曲是E调。Freddie Hubbard编配的Clare Fischer的"Pensativa"[9]一曲是G♭调的。Miles Davis的"Tune Up"[10]和Duke Ellington的"Reflections In D"[11]两曲都是D调的。除非你已经内化了这些调，不然你永远不能轻松地应付它们。

要想熟悉所有的调，一个好方法是找一首你熟悉的曲子，在原调上演奏一下——使用你知道的乐句、模式、乐段、和声等等——然后将它升高半音，再把以上这些一模一样地演奏一遍。你马上就会知道自己需要练习什么。

针对你的弱点进行练习

在练习时，要重点练习你演奏得不好的内容。比如你在所有调上练习一个乐句。你觉得哪几个调最难？回到这几个调上把这一乐句再练习一下。你能在F♯7alt上练习一个乐句时练得和在Calt上一样快吗？请在F♯7alt上多花一些时间，直到你能把它演奏得和在C7alt上一样快。

在排练或演出之后，回想一下你演奏的哪一部分最不稳定，那下一次练习开始时就练习那一部分。你发现自己的弱点后就能准确地知道应该练习什么。如果你练习时间有限，那么拿起乐器练上十五分钟是十分有效的，因为你十分明确要练习什么。

---

[4] Freddie Hubbard, ***Ready For Freddie,*** Blue Note, 1961.

[5] John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.

[6] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

[7] Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Three Blind Mice,*** Blue Note, 1962.

[8] Duke Pearson, ***Sweet Honey Bee,*** Blue Note, 1966.

[9] Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Free For All,*** Blue Note,1964.

[10] Miles Davis, ***Cookin',*** Prestige, 1956.

[11] Duke Ellington, ***Piano Reflections,*** Capitol, 1953

速度来自于准确

如果你练习一些速度很快的内容，而一直练不好，请放慢速度。速度来自于准确和放松。如果你演奏得很准确，那就能试着把速度提高一些。

触觉和听觉

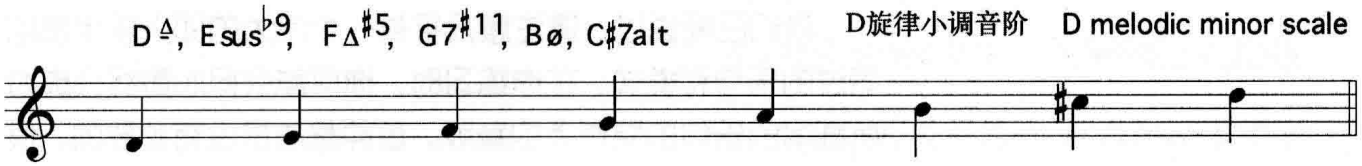
和听觉（C7alt 听起来是这样的）以及理论（C7alt 是 D♭ 旋律小调的第七个调式）一样重要的是用触觉（C7alt 感觉起来是这样的）以及视觉（C7alt 看起来是这样的）的方式来内化音乐。当 McCoy Tyner 和 Gary Bartz 在演奏时，他们想的并不是“II–V，七音向下一个半音”。他们在很多年以前就知道这些了。如今，他们知道所有一切在他们的乐器上感觉起来以及看起来是什么样的。请像重视听觉及理论一样重视触觉和视觉。理论是关于数字的，而你要超越数字。

在你练习时，演奏的音符会在你的眼睛里留下印象，而你的手指、手、手臂以及（如果你是鼓手或钢琴手）脚上留下触觉的印象。你对一段音乐的“记忆”，无论是乐句、乐段或是整首曲子，通过不断地重复（也就是说练习）得以内化，这包括四方面内容：

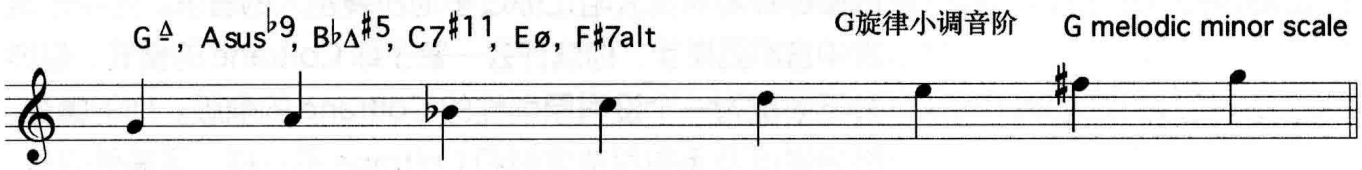
- 听觉，或音乐听起来如何。“C7alt 听起来是这样的。”
- 理论，或你怎么思考音乐。“C7alt 是 D♭ 旋律小调的第七个调式。”
- 触觉，或音乐感觉起来如何。“C7alt 感觉起来是这样的。”
- 视觉，或音乐看起来如何。“C7alt 看起来是这样的。”

钢琴手比起其他乐手来拥有视觉上的优势，因为钢琴是一件有颜色区分的乐器。钢琴上的音符或黑或白，每条大调或旋律小调音阶都有一个“色彩”。G 调是六个白键加一个 F♯。B♭ 调是五个白键加上 B♭ 以及 E♭。而其他乐器并不如此。小号和萨克斯上的键都是一样的（黄铜色）。在吉他和贝司上，所有音都一个颜色（弦的颜色）。只有在钢琴上音才是不同的颜色。考虑一下这个问题：D-Δ、Esus♭9、FΔ♯5、G7♯11、Bø 以及 C♯7alt 都来自于 D 旋律小调。在视觉上把它们想成六个白键加 C♯（**谱 12–1**）。把所有来自 G 旋律小调的和弦（G-Δ、Asus♭9、B♭Δ♯5、C7♯11、Eø 以及 F♯7alt）想成是五个白键加 B♭ 以及 F♯（**谱 12–2**）。

12-1



12-2



乐句和模式

你应该练习乐句和模式，使自己的手指、脑子和眼睛协调一致，那么在你演奏音乐时遇到各种可能出现的状况就能应对自如。乐句和模式应该成为你音乐语言中下意识的一部分，就像你可以随时取用的内部图书馆。同时，它们也不能是你音乐语言的唯一依靠。你的目标应该是形成自己的音乐理念，或创造自己的乐句。

乐句和模式更多的是在快速曲子中演奏，因为你没有那么多时间去思考，必须依赖于已知的和安全的内容。用乐句和模式来熟悉你的乐器，但别在即兴中仅仅只使用它们。

我们已经说过，请注意几乎每一个伟大的即兴乐手都练习过的乐句和模式。在你练习时，你可能会担心最终会成为所练习的乐句的原作者的翻版。这种想法是没有必要的。很少有乐手会最终成为其他乐手的克隆体。你的音符本身并不能让你成为一名乐手。首先，只要你有一点点艺术敏感，你内部的探测器就会阻止你过多地抄袭别人的音乐。如果你是次中音萨克斯手，你或许会一辈子练 Coltrane 的模式，但你并不会成为一个没有原创性的 Coltrane 的翻版。你的嘴劲、肺活量以及手指灵敏度都和 Coltrane 不一样，更重要的是，你的人生经历也和他不一样。

扒　谱

一个睿智的音乐家曾说过："你所有问题的答案都能在起居室里找到。"有一个好的老师是非常有用的，书本也能让你知道一些东西，但你的唱片却包含了你想知道的一切。请尽早学习正确的扒谱方法。一首曲子就是一个范例，学习它的最好办法就是把它从唱片上扒下来。一份和弦总谱通常只有主旋律以及和弦标记。当你扒谱时，会让自己更直接地融入音乐中。你会听到一切：前奏，主旋律，和弦，即兴，贝司旋律，鼓点重音，曲式，反复伴奏段，间奏，结尾，动感，乐手的互动，以及演出的情感内涵。只有仔细听了唱片你才能明白这些。

要又快又准确地扒谱，你需要恰当的设备：

- 便携 CD 机或手持式 Walkman 立体声卡带机，要有音高控制器（在一些机器上称为"速度控制"），以及暂停按键。有的机器有八度控制器，能让你把播放速度放慢一倍。当然，它们的价格比一般的机器高出很多。[12]
- 一副优质的立体声耳机。

许多乐手，包括很多非钢琴手，在扒谱时都用钢琴。把卡带或 CD 机放在钢琴上，戴上耳机。播放几个小节，调节一下音高控制器使音准和钢琴一致。听着曲子。曲式是什么？如果你在下笔前能明白自己听的是一首 AABA[13] 的曲子，那你就能省下不少时间。如果你不能确定 A 段中的一个和弦是什么，那么在 AABA 曲式的曲子中你将至少再听到两次。

---

[12] 便宜的替代品是买一台用磁带的听写机。你可以用踏板来控制播放、倒带以及快进，而且这种机器的马达好像永远不会坏。更好的是，由于是用踏板控制，所以你的手可以解放出来弹奏乐器。

[13] AABA 表示乐曲的曲式。曲式会在第十七章中讨论。

先扒下旋律。听一下第一个乐段。按下暂停，记下尽可能多的所听到的音符。要使节奏准确，你可以用脚打拍子或把乐段唱出来，注意一下音符和节奏的关系。如果一开始不能记下所有的音符也别担心。继续播放、暂停，增加更多的音，慢慢把空白填上。最后你就会得到整个的旋律。你扒谱越多，就会变得更快更熟练。

接下来扒下贝司旋律，或者至少是贝司手在每个新的和弦进行上演奏的音。接下来，扒下和弦变化，用贝司线旋律为指导。如果你不确定一个和弦是大和弦还是小和弦，在磁带上再听一下，同时在钢琴上演奏它的大三度。如果听起来不对，那就再放一次磁带，并在钢琴上弹奏它的小三度。哪个音是对的？如果你还是不很肯定，那就在这个和弦在下一段出现时再试一下。别被一个和弦拖死。继续扒谱，最后再回到有问题的和弦上。而到那时，你可能早已解决了那个问题，因为你在之后的段落中还会听到那个和弦。

扒谱后把曲子记下来是很重要的，但关于扒下即兴演奏却有两种意见：

- 把即兴演奏的内容写下来。
- 不把即兴写出，而是和唱片一起演奏并学会它。

第二种方法当然是更好的。相比把即兴写下来然后再演奏，和唱片一起演奏能让你充分地深入到音乐中。你不仅能学到音符，同时还有呼吸，断句，以及即兴的情感内涵。如果你仍想把即兴记下来，那就等到在乐器上学会后再记。

第三种方法——买一本现成扒好的即兴谱——在某种程度上是有用的，但这却忽略了你与音乐的关系的决定性部分：亲自聆听并发现音乐。

伴奏带

伴奏带一般是由一个节奏组在和弦进行上演奏伴奏。如果你无法在练习时找到一支真的乐队伴奏的话，使用伴奏带会令你受益无穷。Jamey Aebersold[14] 系列包括了 60 册教材并且还在不断增加，此系列提供了以下三种基本伴奏类型：

- 某些特定乐手的乐曲集，包括 Wayne Shorter、Horace Silver、Miles Davis、John Coltrane、Sonny Rollins、Duke Ellington、Charlie Parker 等等。
- 标准乐曲的曲集，比如 "Body And Soul" "Stella By Starlight" 等等。
- 关于某一特定学习内容的伴奏，比如 II–V–I 进行，布鲁斯，等等。有四册教材是特别好的，即第二册 "Nothin' But Blues"，第三册 "The II–V7–I Progression"，第十六册 "Turnarounds, Cycles & II/V7's"，以及第二十一册 "Getting' It Together"。

每一张伴奏盘（CD、磁带或 LP 唱片）都附带一本教材，里面有适合各类乐器的 C 调、B♭调、E♭调以及低音谱号的乐谱。Aebersold 系列唱片的节奏组包括了一些世界一流的乐手：贝司手 Ron Carter、Lonnie Plaxico、Rufus Reid、Sam Jones；鼓手 Billy Higgins、Ben Riley、Billy Hart、Al Foster、Louis Hayes；钢琴手 Kenny Barron、Ronnie Matthews、Cedar Walton[15]、Mulgrew Miller、James Willliams、Richie Beirach、Hal Galper。如果你是钢琴手，你可以关掉钢琴声道，与贝司和鼓一起伴奏。如果你是贝司手，你可以关掉贝司声道，和钢琴及鼓一起伴奏。

---

[14] Jamey Aebersold 通讯地址：1211 Aebersold Drive, New Albany, Indiana, 47150.

[15] 我最喜欢的 Aebersold 教材录音是第 35 册上的 Cedar Walton 的曲集，它本身就是一件艺术品。大师 Cedar Walton 本人演奏钢琴，贝司手是 Ron Carter，鼓手是 Billy Higgins。

和真正的唱片一起演奏

不要把自己局限在伴奏带中，你还要和伟大的唱片一起演奏。放上一张 Miles Davis 的 1950 年代的唱片，和 Miles、Coltrane、Wynton Kelly、Paul Chambers 以及 Philly Joe Jones 一起演奏。尽量和唱片中的乐手一样，以同样的律动和能量去演奏。如果乐器和 CD 的音高对不上，那么把 CD 录在磁带上，调整好音准，然后就是你的天地了。

准备一本笔记本

准备一本笔记本，记下你在练习中随时出现的想法。写下你想要学习的曲子的名字，写下你记得要练习的内容。这能让你专注于自己的需要，并能让你日益增加的练习列表显得有规有矩。

放　松

演奏时要留意自己任何不必要的肌肉紧张，正常呼吸并做些深呼吸。如果你不是管乐手，在演奏时微笑能让你感到放松。鼓手 Billy Higgins 在演奏时一直是微笑的。他是不是懂得一些我们都该知道的事呢？

用脚打拍子

在演奏时你用脚打拍子吗？有很多理论都讨论如何能更正确地打拍子。有的乐手用脚尖。钢琴手 Jaki Byard 教我用脚跟打拍子，这能让我加强时值的观念，并有一种向前进的感觉。有的乐手在一小节四拍的每拍都打，有的在一、三拍上打，有的在二、四拍上打。许多拉丁乐手用 clave[16] 方式来打拍子。有的乐手则从不打拍子。看一下 Thelonious Monk 演奏 "Straight No Chaser"[17] 的录像。Monk 用脚尖、脚跟以及整个脚掌打拍子，他的脚还根据当时所演奏的内容向前向后滑动。任何自然的方式都可以，只要不影响你的演奏，并且也不要响声太大以致影响别的乐手。

---

[16] clave 会在第二十二章讨论。

[17] Warner Home Video.

为自己创造环境

无论你住在大城市还是小城镇，附近应该都有一些爵士演出。尽可能地多听现场演出，光听唱片是不够的。当有人演奏爵士时，你必须看到、听到、感觉到这种热烈的情绪、火热的气氛以及甜美的声音。在当地找一位和你演奏一样乐器的最好的乐手，问问他（她）能不能教你，哪怕一节课也行。我曾向 Barry Harris 学习过一节课，完全改变了我演奏的方式。

在你观看现场演出时，请留意乐手之间的互动。他们是如何交流的？用手势？用语言？非语言？观察他们的眼神交流以及其他身体语言。乐手们是如何让其他人知道他们要结束一段即兴，要进行四小节交替即兴，或要结束一首曲子，等等。观看一首曲子和聆听一样能学到很多东西。

如果一个钢琴手和一个吉他手在同一个节奏组中演奏，他们配合默契吗？他们的风格互补吗？他们如何避免各自演奏的和弦起冲突？当一个人在伴奏时另一个人停了下来吗？其中一个比另一个弹得更少吗？通常来说钢琴手占据主导地位，但也并不一直如此。[18]

[18] 我见过的配合最好的钢琴、吉他组合是 Wes Montgomery 和 Wynton Kelly，这两人的演奏始终不会有冲突。第二十四章中列有这两人合作的唱片。

整 体

最后，当你要登台演奏时，请注意你的即兴如何能融入整个乐队演奏的整体感觉。你的即兴为整体风格做出贡献了吗？你是否会在曲头结束后开始即兴？此时一切都很新鲜，乐队充满了能量。你的即兴是否应该晚一点进入，并引出一段安静的贝司独奏？在这些情况下你可能要做出调整适应环境。当你在演奏主旋律时，请思考一下你应该如何开始并结束你的演奏，使其他乐手能跟上，并愿意跟上你的演奏。

好了，又该回到理论了。爵士乐独特的一点是，我们作为乐手不会按步就班。因为不满足于 George Gershwin 和 Cole Porter 所写的曲子，我们有一种极强的愿望，要对他们的曲子做出改变，也就是和声重编。

和声重编

第十三章　基础和声重编

◎ 将 V 级和弦重编为 II–V 进行

◎ 三全音替代

◎ 小和弦的和声重编

◎ V 级和弦的和声重编

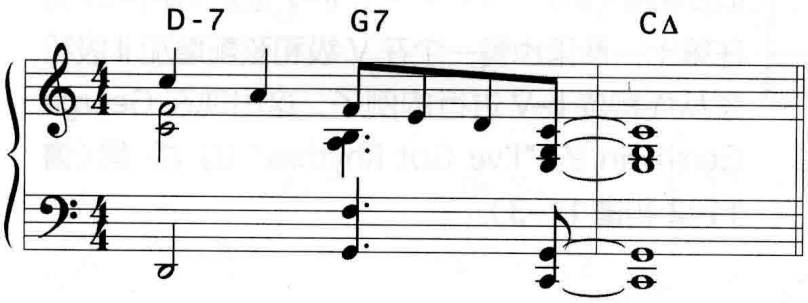
◎ I 级和弦的和声重编

◎ 在即兴独奏中进行和声重编

◎ 对 "I Hear A Rhapsody" 进行和声重编

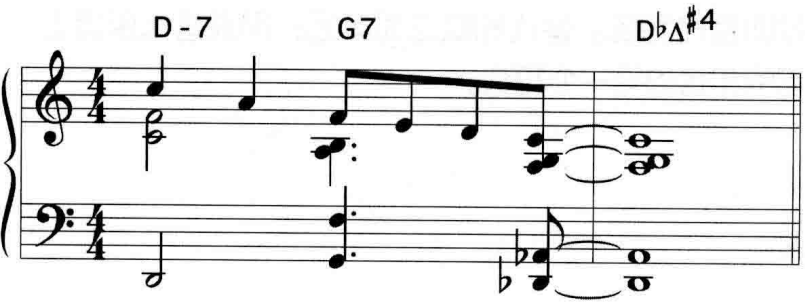
大部分爵士钢琴手在进行和弦配置时都不在最低声部演奏和弦的根音。由于此书面向所有乐手，而不仅仅是钢琴手，所以我希望大家能听到带有贝司根音的和声重编的效果。因此，本章中的大部分例子都给出了简化的根音位置的钢琴和弦配置。当然，要听到这些和声重编效果的最佳途径是听唱片。

13-1



13-2

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



演奏**谱 13–1** 和**谱 13–2**，听一下和声重编的音响效果。**谱 13–1** 给出了 Jimmy McHugh 的 "On The Sunny Side Of The Street" 最后两小节。**谱 13–2** 是 Kenny Barron 对于这两小节的和声重编，用 D♭Δ♯4 代替了原曲的 CΔ 和弦[1]。

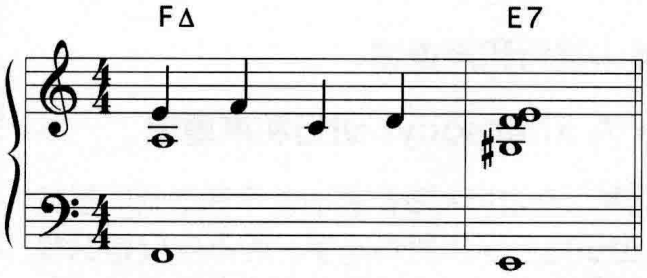
将一首曲子的和声重新编配会使曲子更有意思，更具个性。"个性" 是非常重要的。和声重编的最终目的就是要让曲子听起来更像是你的创作，而不是原曲作者的创作。因此，和声重编其实是作曲的范畴。你不必将整首曲子都作和声重编：有时仅仅改变一个和弦就会让整首曲子听起来完全不同，会将曲子烙上你自己风格的印记。对和弦进行和声重编既可以事先进行，也可以在火热的即兴时现场临时进行。

[1] Kenny Barron, *The Only One,* Reservoir, 1990.

和声重编可以有多种形式：

- 改变和弦性质。
- 增加和弦数目。
- 减少和弦数目。
- 将谱上所写的一个（或多个）和弦替换为其他和弦。

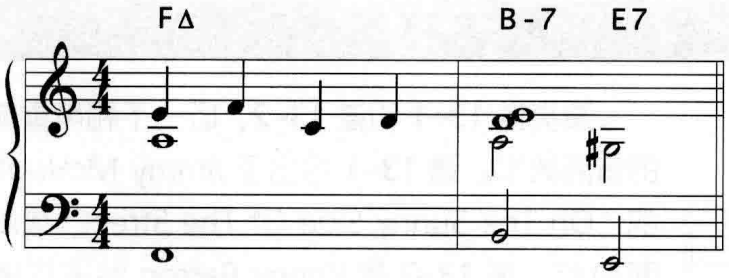
13-3



将 V 级和弦重编为 II–V 进行

爵士曲目中有许多标准曲目创作于 1920 和 1930 年代。这些曲子大部分是 V–I 进行。II–V 以及 II–V–I 进行更多的是为当时水平较高的作曲家使用。1930 年代的爵士乐手最早使用的重编技巧之一就是在 V 级和弦之前加上它的 II 级和弦，构成一个 II–V 进行。将 V 级和声重编为 II–V 进行能让曲子显得更现代，同时也增加了即兴的余地。

13-4



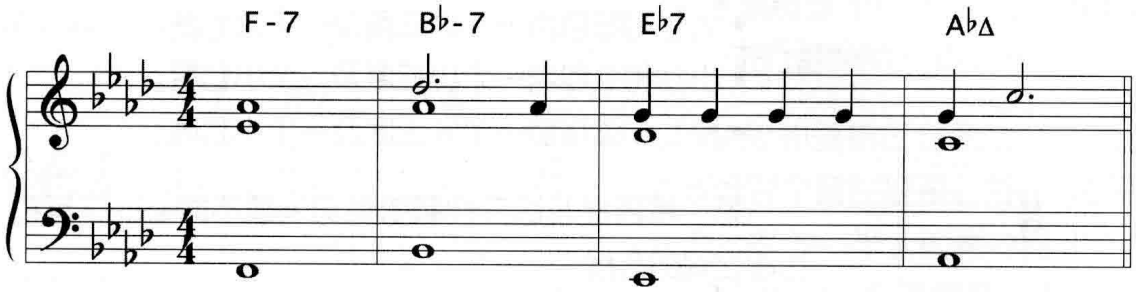
演奏**谱 13–3**，这是 Victor Schertzinger 的 "I Remember You" 的前两个小节。再演奏一下**谱 13–4**，体会一下很简单地增加一个 B-7 和弦后产生的不同。V 级和弦（E7）之前增加了一个 II 级和弦（B-7），构成一个 II–V 进行（B-7–E7）。在第十一章里也有一个在 V 级和弦前增加 II 级和弦从而构成 II–V 进行的例子，这出现在 George Gershwin 的 "I've Got Rhythm" 的桥段（**谱 11–2** 和**谱 11–3**）。

三全音替代

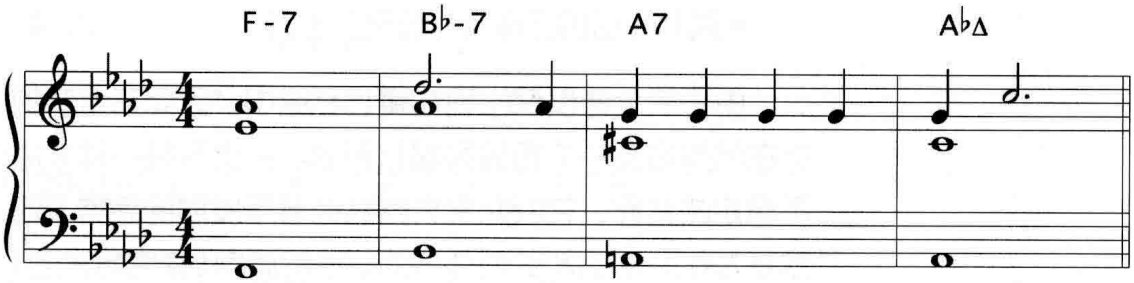
和声重编意味着可以用一个和弦代替另一个和弦，或者叫替代和弦。替代和弦正如其名：用来替代乐谱上所写的和弦的另一个和弦。

演奏**谱 13–5**，这是 Jerome Kern 的 "All The Things You Are" 的前四个小节。请特别注意第 3、第 4 小节中的 E♭7–A♭Δ 这一 V–I 进行。再演奏一下**谱 13–6**，听一下在第 3 小节中用 A7 替代 E♭7 的效果。和弦进行是不是显得更流畅了，更现代了？你喜欢这效果吗？这就是三全音替代（tritone substitution）的音响效果。现在请演奏**谱 13–7**，这是三全音替代的扩展形式，此处用一个 II–V（E-7–A7）替代了原来的 V 级和弦（E♭7）。

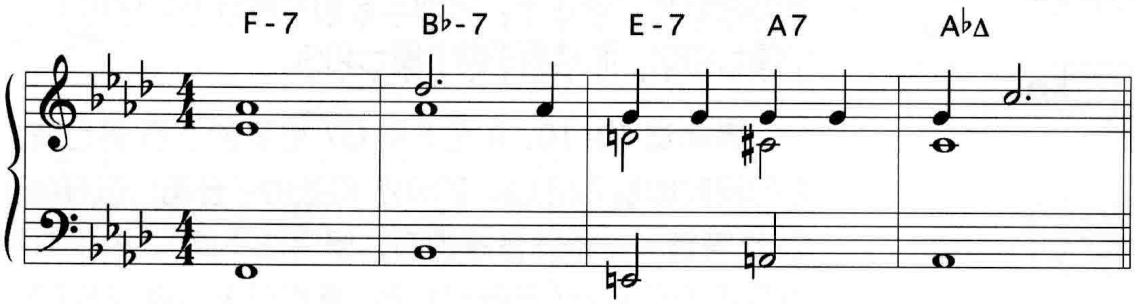
13-5



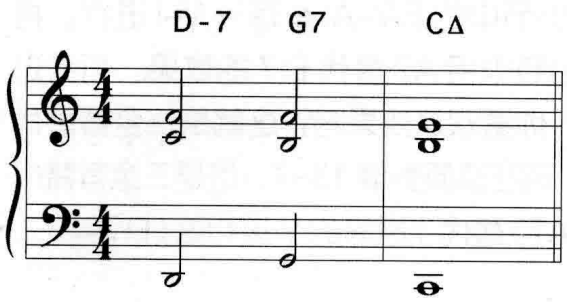
13-6



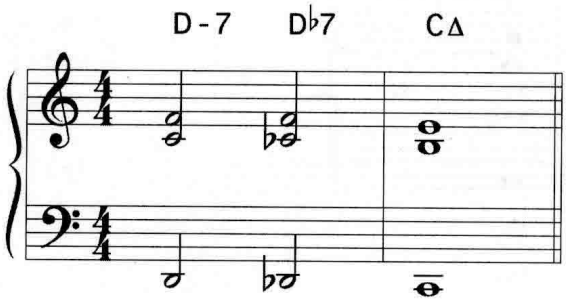
13-7



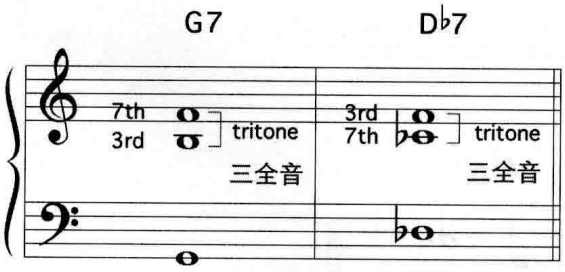
13-8



13-9



13-10



演奏**谱 13–8**，这是 C 调的 II–V–I 进行。现在演奏一下**谱 13–9**，其中 G7 被替换为 D♭7。用 D♭7 来替代 G7 构成了半音贝司旋律：D–D♭–C。

三全音替代的原理如下：你在第二章中学过，在大和弦、小和弦以及属七和弦中最重要的两个音是三音和七音。这些音决定了这些和弦的性质以及它们之间的区别。让我们复习一下这些规则：

- 大七和弦包含一个大三度及一个大七度。
- 小七和弦包含一个小三度及一个小七度。
- 属七和弦包含一个大三度及一个小七度。

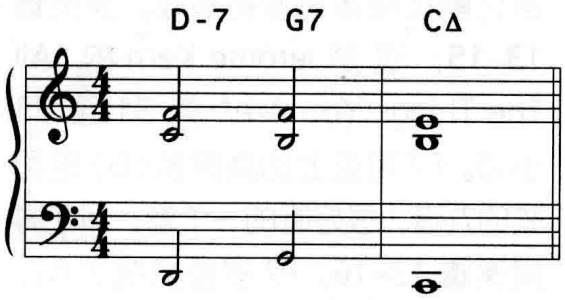
第二章还提及这三种和弦有另一项不同——三音和七音之间的音程：

- 大七和弦的三音与七音是纯五度。
- 小七和弦的三音与七音也是纯五度。
- 属七和弦的三音与七音是三全音。

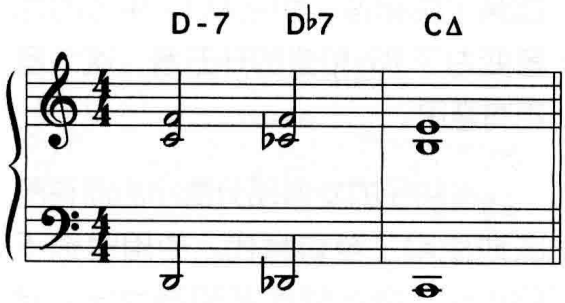
由于三全音仅仅出现在属七和弦中，因此三全音的存在就能定义一个和弦为属七和弦。三全音是一种非常不稳定的音程，它听起来有向其他音程发展的感觉，这就是为什么 V 级和弦有强烈的解决的倾向（通常解决到 I 级和弦）。如果你仅仅演奏构成三全音的两个音，它们听起来像是一个 V 级和弦，尽管这个和弦是不完整的。三全音的独特之处在于，它的三音和七音并不仅仅属于一个属七和弦，而是属于两个属七和弦。

演奏**谱 13–10**，B 和 F 是 G7 和弦的三音和七音，它们同时也是 F 和 C♭，即 D♭7 和弦的三音和七音（B 和 C♭ 是等音——相同音高的音，但写法不同）。由于 G7 和 D♭7 的三全音（三音和七音）是相同的，所以 G7 和 D♭7 可以相互替代。

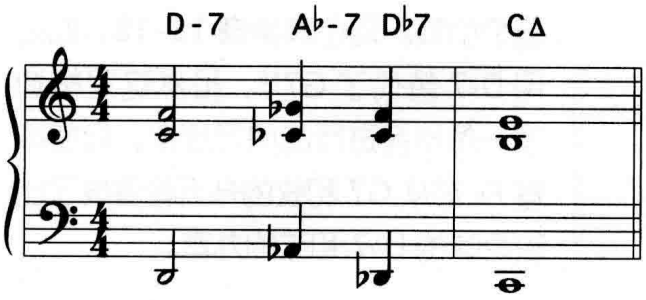
13-11



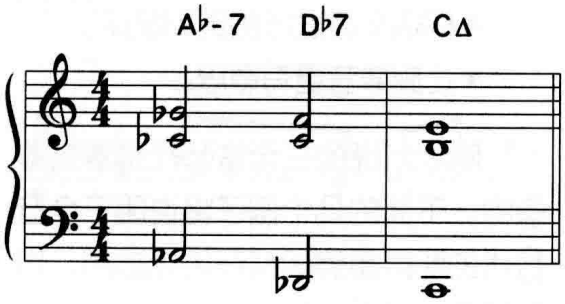
13-12



13-13



13-14



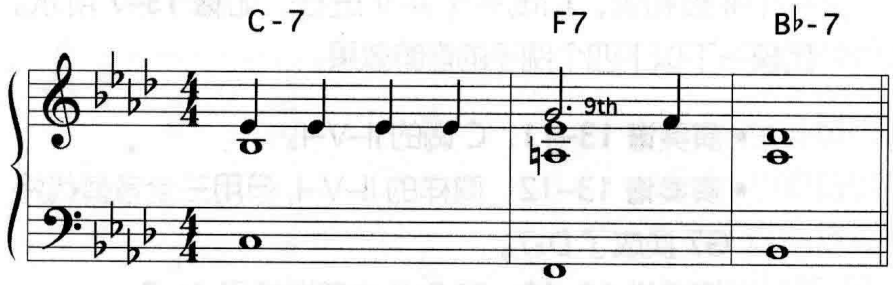
通常情况下，这种三全音替代的 V 级和弦之前会有一个 II 级和弦，构成一个 II–V 进行，如**谱 13–7** 所示。比较一下以下四个例子的音响效果：

- 演奏**谱 13–11**，C 调的 II–V–I。
- 演奏**谱 13–12**，同样的 II–V–I，但用三全音替代将 G7 换成了 D♭7。
- 演奏**谱 13–13**，在 D♭7 之前增加了 A♭-7。
- 演奏**谱 13–14**，三全音替代后的 A♭-7–D♭7 的 II–V 进行替换掉了 D-7–G7。

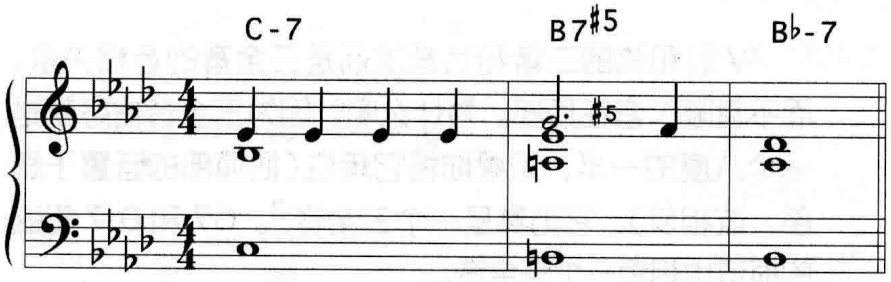
V 级和弦的三音和七音永远是三全音的音程关系，而不管哪个音在顶部。为什么呢？因为三全音恰好就是一个八度的一半，如果你将它转位（把顶部的音置于底部，或相反），它仍然是一个三全音[2]。G7 和 D♭7 和弦的根音也相距一个三全音。

[2] 请记住，我们在第一章的“音程”一节里说过，一个三全音转位后还是三全音。

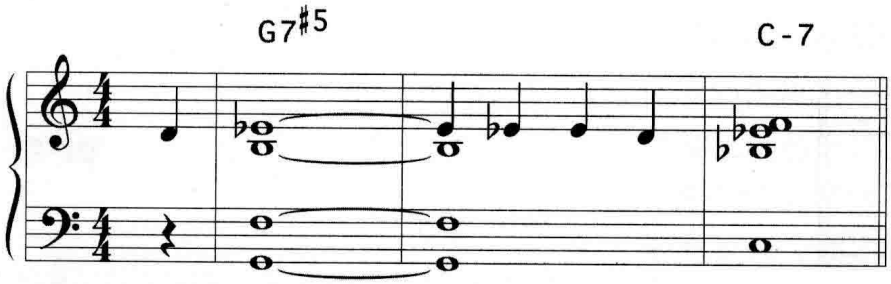
13-15



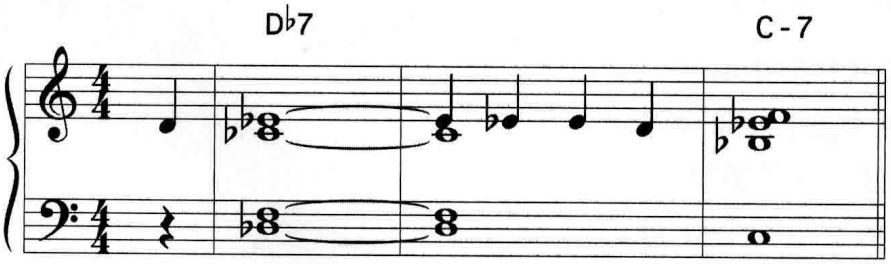
13-16



13-17



13-18



演奏三全音替代的另一个原因是它能让旋律音变得有趣。演奏**谱 13–15**，这是 Jerome Kern 的 "All The Things You Are" 第 31 至 33 小节。F7 和弦上的旋律音（G）是和弦的九音，很好听的一个音。现在请演奏**谱 13–16**。F7 被替换成了 B7，它的三全音替代。这一和声重编不仅构成了贝司旋律的半音进行，同时也加强了旋律音，使它从 F7 和弦的九音变为了 B7 和弦的升五音，这个音更有意思。

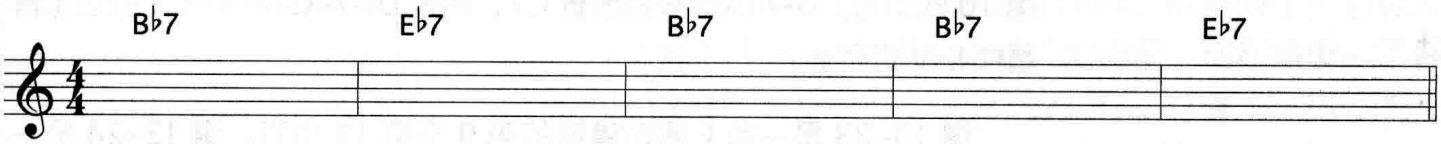
在曲子的旋律部分请小心而有品味地使用三全音替代。使用时你不够小心，会让旋律音显得乏味。演奏**谱 13–17**，这是 Victor Young 的 "Stella By Starlight" 一曲的桥段前三个小节。现在演奏**谱 13–18**，此处用 D♭7 替代了 G7♯5。虽然这里构造了一条半音进行的贝司旋律，但旋律音 E♭ 却从 G7 和弦的升五音变成了比较乏味的 D♭7 和弦的九音。

总结一下，在乐曲的旋律部分使用三全音替代有两个理由：

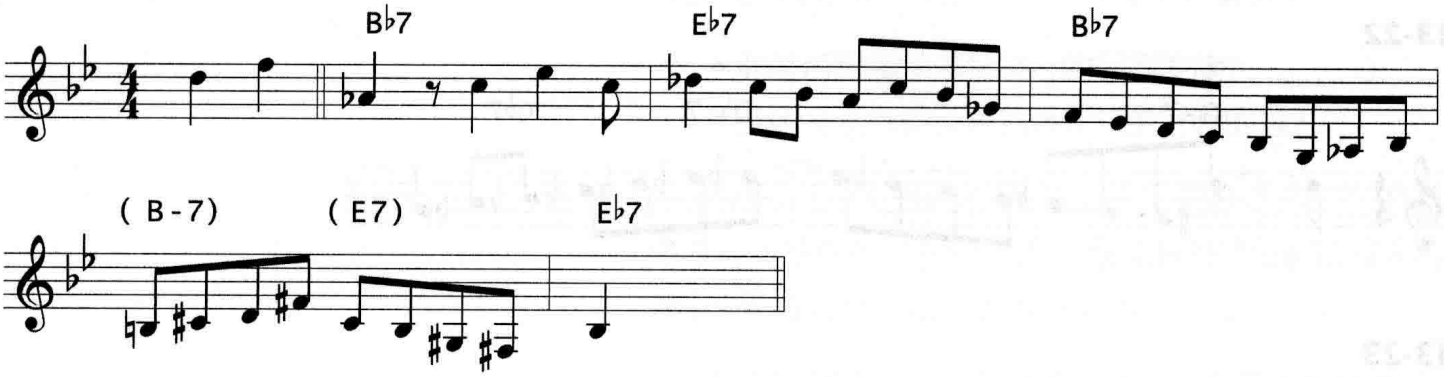
- 构造半音进行的贝司旋律。
- 让旋律音更有意思。

刚才所说的三全音替代是事先准备的。下面的几个例子将说明三全音替代的和声重编如何在现场运用，也就是在即兴中运用。

13-19



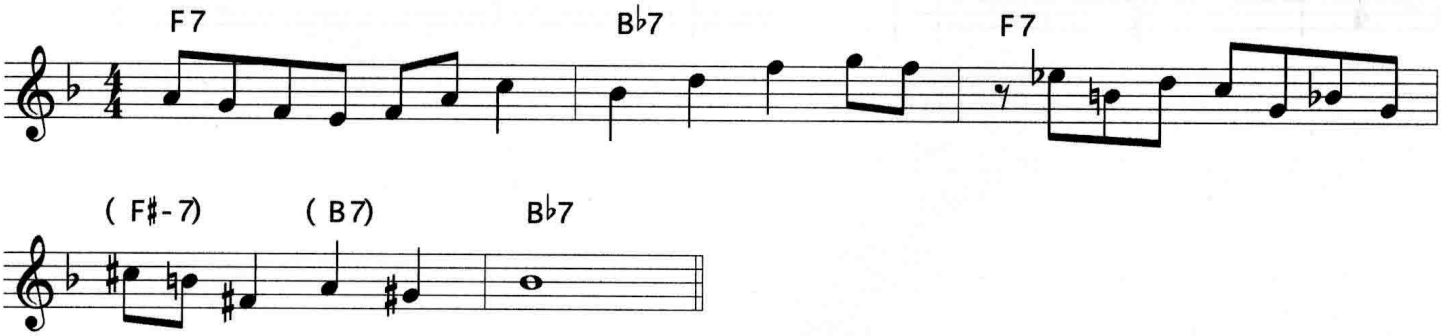
13-20



要学习演奏三全音替代，首先可以在布鲁斯的第 4 小节上进行。**谱 13–19** 给出了一首 B♭ 调布鲁斯的前五个小节。**谱 13–20** 是 Herbie Hancock 用 B-7–E7 的 II–V 进行替代了第 4 小节中的 B♭7，此例选自 Freddie Hubbard 的 B♭ 调布鲁斯 "Hub Tones"[3]。E7 是 B♭7 的三全音替代，而 B-7 在 E7 之前又构成了一个三全音替代 II–V 进行（B-7–E7）。

谱 13–21 是 Freddie Hubbard 用 F♯7–B7 替代 F7，选自 Duke Pearson 的 F 调布鲁斯 "Ready Rudy"[4]。

13-21



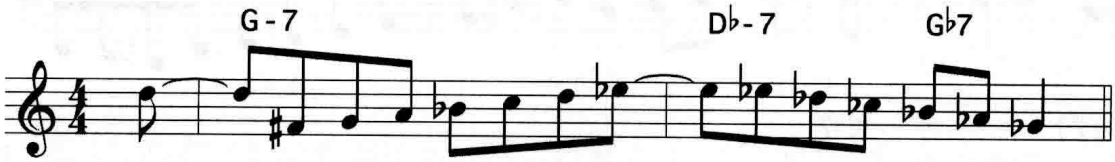
[3] Freddie Hubbard, *Hub Tones,* Blue Note,1960.

[4] Duke Pearson, *Sweet Honey Bee,* Blue Note,1966.

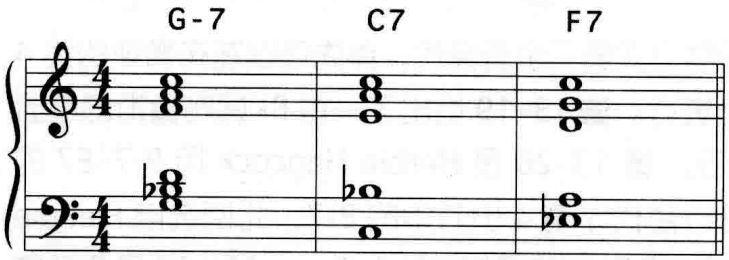
谱 13–22 是 Bud Powell 的 "Dance Of The Infidels"[5] 一曲第 9、第 10 两小节。G-7 以后没有跟着 C7，而是 D♭-7–G♭7——C7 的三全音替代 II–V 进行。

谱 13–23 是一首 F 调布鲁斯的第 9 至第 11 小节。**谱 13–24** 是一个在这几个经过和声重编的小节上演奏的即兴乐段。II–V（G-7–C7）被压缩在一个小节之内，之后一个小节跟着它的三全音替代（C♯-7–F♯7）。

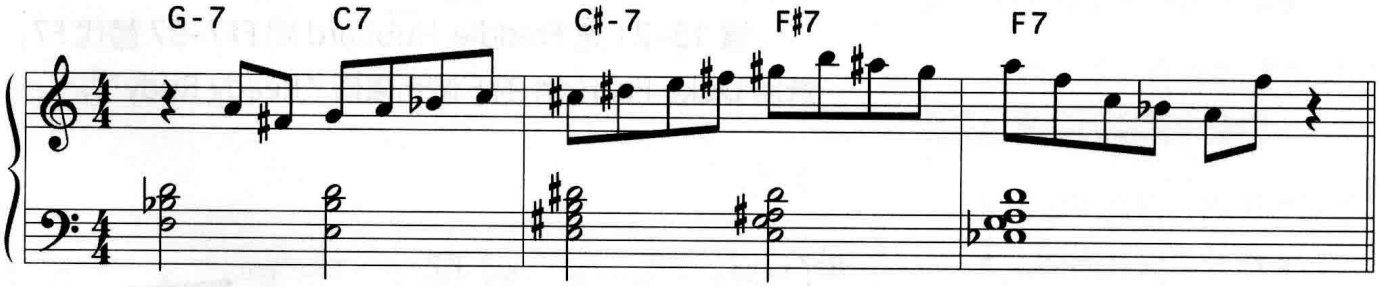
13-22



13-23



13-24



[5] Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Vol I,* Blue Note, 1949.

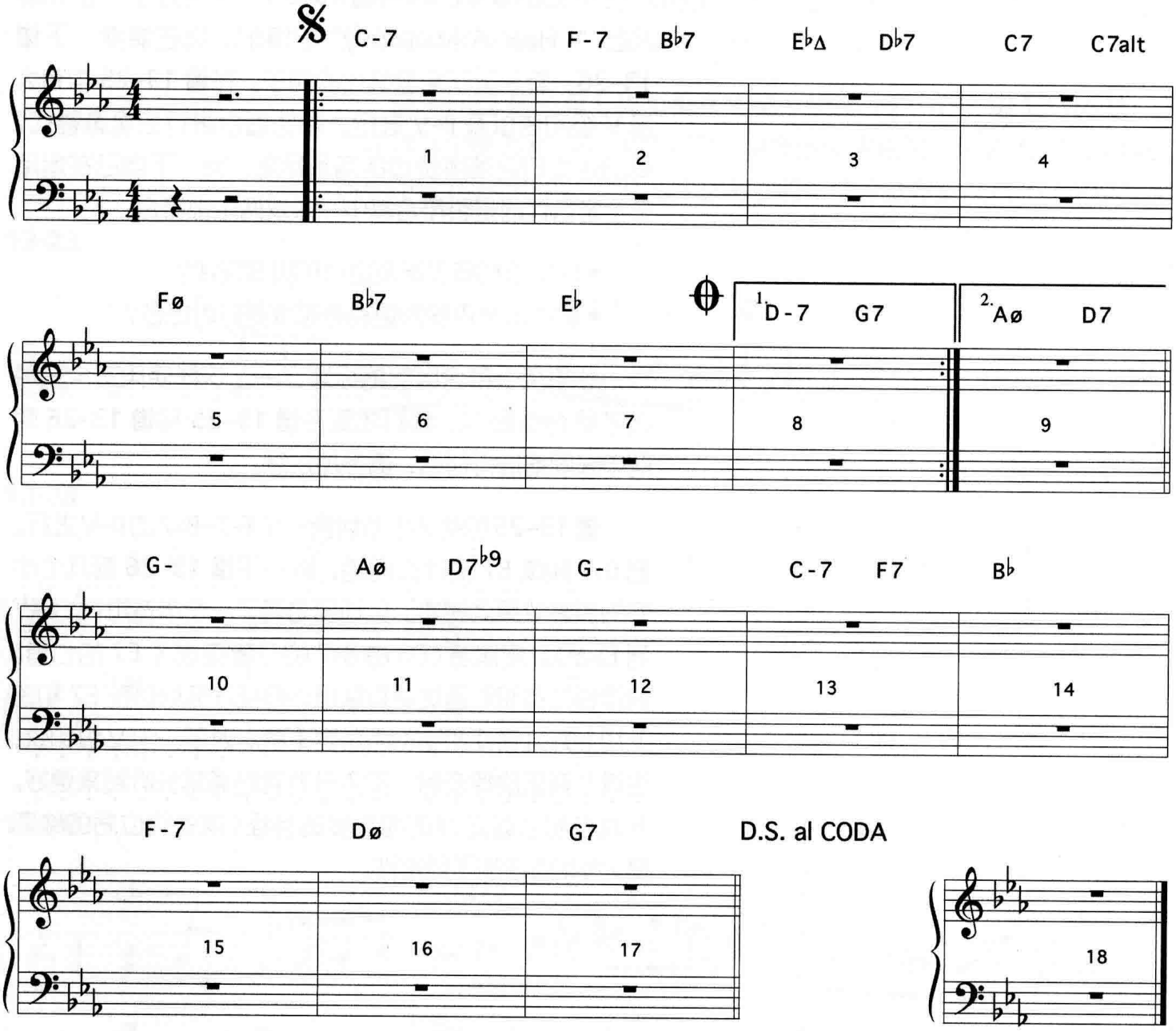
我们来看看一首曲子，研究一下何时三全音替代会产生不错的效果。演奏**谱 13–25**，这是对于一首标准曲目 "I Hear A Rhapsody" 的编配。现在演奏一下**谱 13–26**，听一下三全音替代的例子。在**谱 13–25** 中有大量 V 级和弦以及 II–V 进行。哪些适合进行三全音替代？请记住我们之前所说过的两条标准，问一下自己在运用三全音替代时是否符合其中一条或两条都符合：

- 你是否构造了半音进行的贝司旋律？
- 旋律音是否变为更有意思或更好听的音？

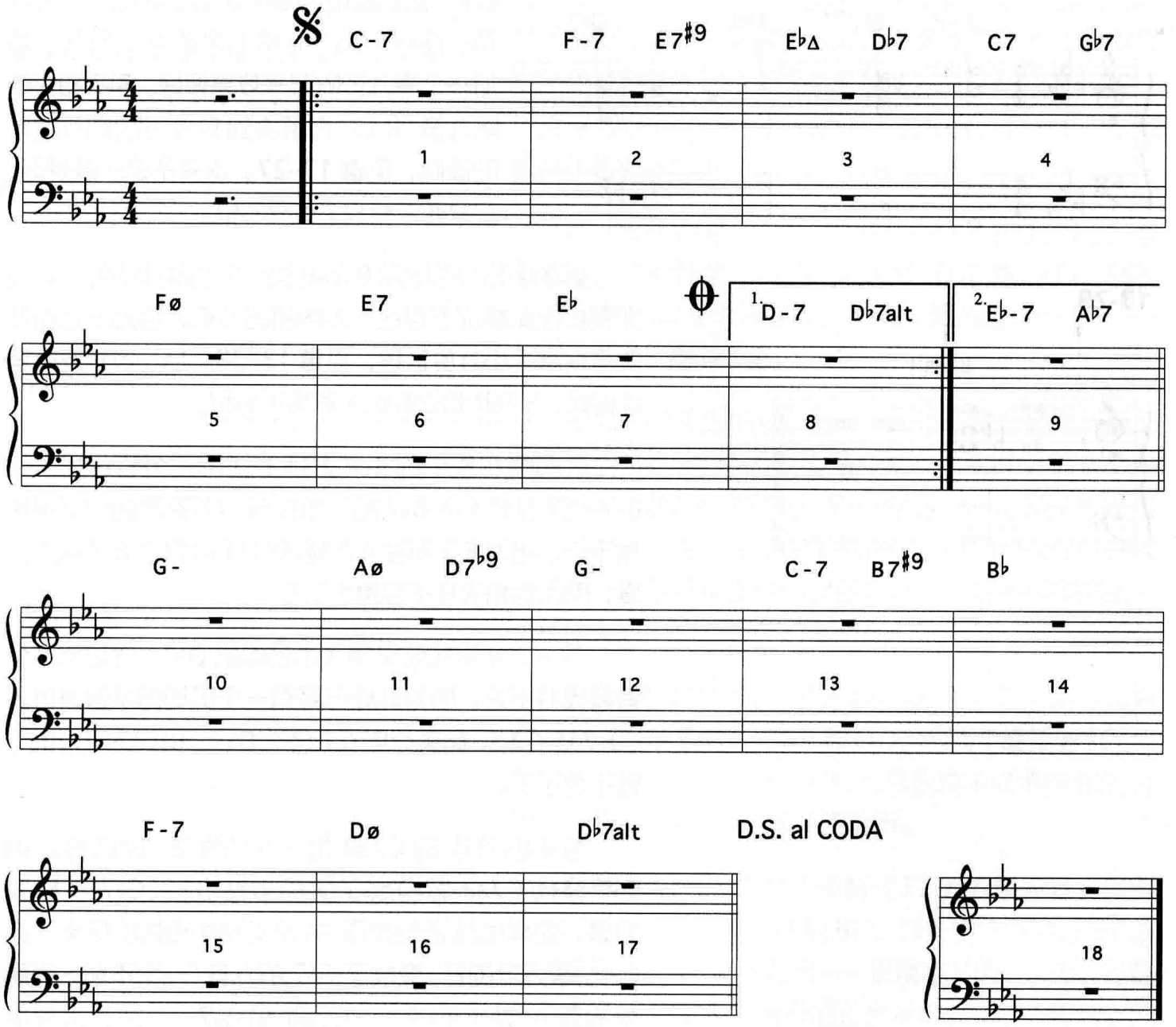
必须至少符合以上的标准之一，这样使用三全音替代才是有道理的。我们还要在**谱 13–25** 和**谱 13–26** 两例中来回地进行讨论，请多加注意。

谱 13–25 的第 2 小节包含一个 F-7–B♭7 的 II–V 进行。把 B♭7 换成 E7 没什么问题，听一下**谱 13–26** 前几个小节的演奏效果就知道。贝司部分有了一个半音进行（E7♯9 到 E♭Δ）。旋律音（D）由 B♭7 的三音变成了 E7 的七音。很难说三音和七音谁更有意思，但现在你可以在 E7 和弦上加上升九音使和弦的色彩更丰富。对于一个 V 级和弦，当其七音是旋律音时，加入升九音后通常会听起来更好。升九音和七音之间的纯五度的音程（或者转位后的纯四度）为和弦增加了稳定性。

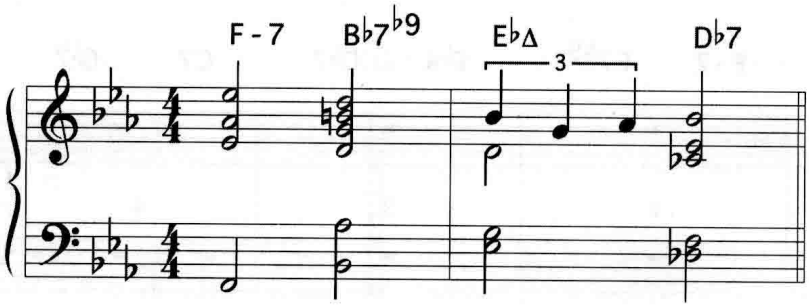
13-25


C-7
F-7
B♭7
E♭Δ
D♭7
C7
C7alt
1
2
3
4
Fø
B♭7
E♭
1. D-7
G7
2. Aø
D7
5
6
7
8
9
G-
Aø
D7♭9
G-
C-7
F7
B♭
10
11
12
13
14
F-7
Dø
G7
D.S. al CODA
15
16
17
18

13-26

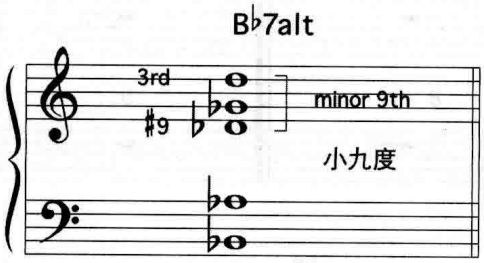

C-7
F-7
E7#9
E♭Δ
D♭7
C7
G♭7
1
2
3
4
Fø
E7
E♭
1. D-7
D♭7alt
2. E♭-7
A♭7
5
6
7
8
9
G-
Aø
D7♭9
G-
C-7
B7#9
B♭
10
11
12
13
14
F-7
Dø
D♭7alt
D.S. al CODA
15
16
17
18

13-27



另一方面，如果保留原来的和弦即B♭7，那么就能在B♭7和弦上增加一个降九音。在一个向下解决五度的V级和弦上添加一个降九音听起来效果很好。B♭7和弦的降九音（B音）有解决到E♭Δ和弦的五度音的倾向，见**谱13–27**。这并不是一条规则，只是通常情况下效果不错。

13-28



第2小节中可以用B♭7alt吗？它和旋律中的三音有冲突。在此情况下存在一种内部的冲突，因为三音和升九音构成了小九度音程，见**谱13–28**。当三音是旋律音的时候，V7alt和弦听起来非常不协和。

我们能在整个的II–V进行上使用三全音替代——B-7– E7替代F-7–B♭7吗？如果我们演奏原曲的旋律那就不行，因为F-7和弦上的旋律音（E♭）将是B-7的大三度，而小七和弦并不包含大三度。

下一个V级和弦是第3小节中的D♭7。这里用三全音替代并不好，因为此处已经有一个贝司的半音进行了（D♭7到C7）。如果你用G7替代D♭7，贝司的半音进行就不存在了。

第4小节中的C7alt是一个“两可”的选择。用G♭7替代C7alt后构成了贝司半音进行（G♭7到Fø）。但是，这样也就把旋律音A♭从C7alt和弦的降十三音（一个很好听的音）变成了G♭7的九音（一个不那么有意思的音）。两个和弦——C7alt和G♭7——听起来都很好，没有哪个比另一个听起来更好一些。由于"I Hear a Rhapsody"是一首AABA曲式[6]的曲子，你可以在前八小节中演奏C7alt，然后在第二个八小节中演奏G♭7。

[6] AABA是指乐曲的曲式。曲式会在第十七章中讨论。

在第 6 小节中把 B♭7 变成 E7 构造了贝司半音进行（E7 到 E♭），而把旋律音由 B♭7 的三音变成 E7 音的七音并不会减少或增加旋律的色彩。在第 5 到第 6 小节中我们不能使用 II–V 进行的三全音替代，因为 Fø 和弦中的一个旋律音（B♭）将是 B-7 和弦的大七度音，而一个小七和弦并不包含一个大七度。

第一段落结尾的最后一个和弦 G7 很合适使用三全音替代。替代后构成了贝司半音进行（D♭7 到 C-7），同时旋律音 A 由 G7 的九音变成了 D♭7alt 和弦的降十三音——这是一个更有意思的音。

在第二段落结尾我们有一个运用三全音替代的黄金机会，因为此处只有和弦而没有旋律。用 E♭-7 和 A♭7 来替代 Aø 和 D7 能在进入桥段时构造一个贝司半音进行（A♭7 到 G-），由于此处没有旋律，所以我们可以自己即兴演奏一段下行旋律并引导至 D 音，它是桥段中的第一个旋律音。

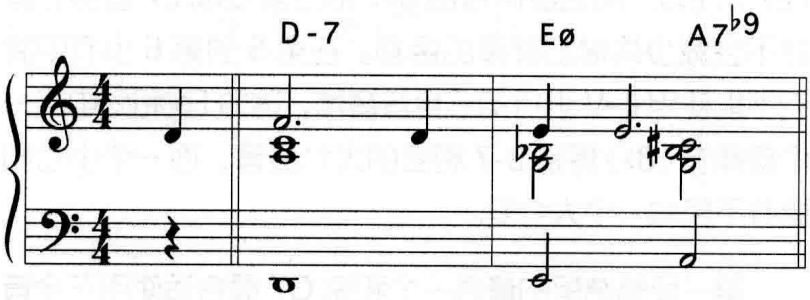
在第 11 小节中用 A♭7 来替代 D7 并不好。这里会构成一个贝司半音进行（A♭7 到 G-），但两个旋律音（E♭ 和 C）会从 D7$^{\flat 9}$ 和弦的降九音和七音变成 A♭7 和弦的五音以及三音——失掉降九音并不值得。

在第 13 小节中用 B7 来替代 F7 的效果很好。这里构成了贝司半音进行（B7 到 B♭），并把旋律音 D 从 F7 的十三音变成了 B7 的升九音——更富色彩的一个音。但是此处却不能使用 II–V 进行的三全音替代。C-7 和弦上的旋律音 D 会成为 F♯-7 和弦的降六音——在 F♯ 多利亚调式中并没有这个音。

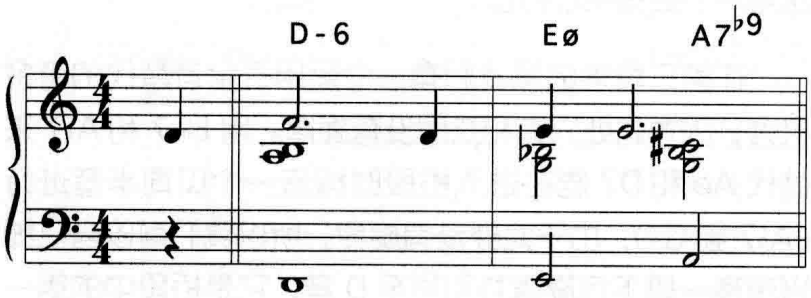
桥段的最后一个小节，即第 17 小节，与第一个结束处的第 8 小节情况一样。用 D♭7alt 来替代 G7 效果很好。

最后提醒一下：你可能会滥用三全音替代。注意你的品味。

13-29



13-30

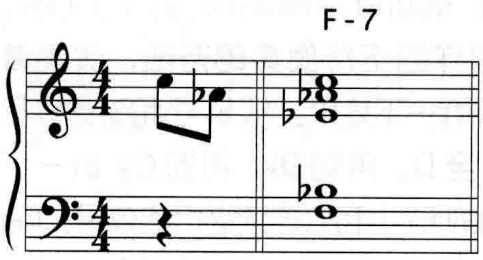


小和弦的和声重编

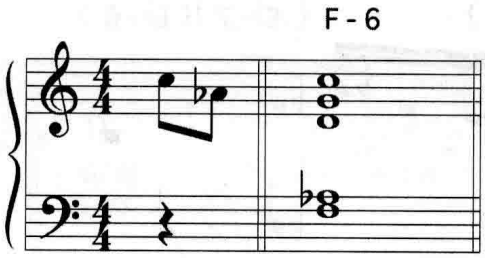
仅仅是乐谱里标着一个小七和弦——比如 D-7 和弦——并不意味着这就是小调和弦的最佳选择。如果后面是除了 G7（这样就构成一个 D-7–G7 的 II–V 进行）或 D♭7（G7 的三全音替代）以外的其他和弦，那个 D-7 和弦就是一个主音小和弦而不是一个 II 级和弦。此时，D-6 或者 D-Δ 会比 D-7 听起来更好。演奏**谱 13–29**，这是 Arthur Schwartz 的 "Alone Together" 的前两个小节，D-7 是第一个和弦。第二个和弦不是 G7，所以 D-7 并不是 II–V 进行的一部分。演奏一个 D-6 代替 D-7 使和弦听起来更幽暗，更像一个主音小调和弦，你可以演奏一下**谱 13–30** 并听一下效果。此处有一个重要的例外：如果小七和弦上的旋律音是小七度音，那么这个和弦就确实是一个小七和弦，通常你就不能替换它。

请记住你要考虑的问题：如果一个小七和弦并不是 II–V 进行的一部分，你通常可以用一个小六和弦或小大七和弦来替换它（只要其上的旋律音并不是小七度音）。这并不是说你必须或愿意进行这种替代。这只是为音乐增加了新的风味。

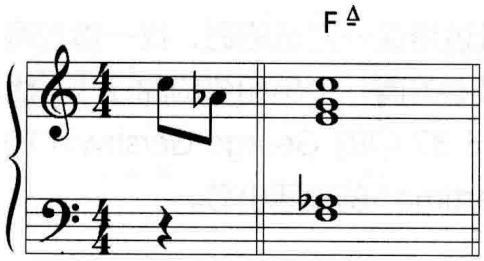
13-31



13-32



13-33

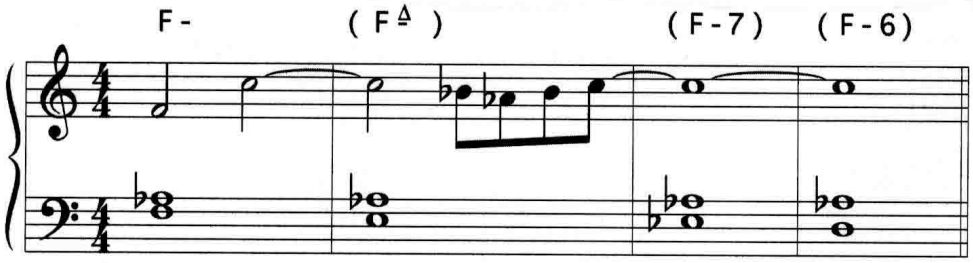


演奏**谱 13–31**，这是 George Gershwin 的 "Summertime" 一曲的第 1 小节。在大部分 "Summertime" 的谱子里，第一个和弦都是 F-7，下一个和弦是 B♭7，所以第一个 F 小和弦不是 II–V 进行的一部分。这表示你可以把 F-7 重编为主调小和弦：比如**谱 13–32** 里的 F-6，或者是**谱 13–33** 里的 F-Δ。你最喜欢三个谱例中的哪一个？

小和弦上的上行与下行旋律

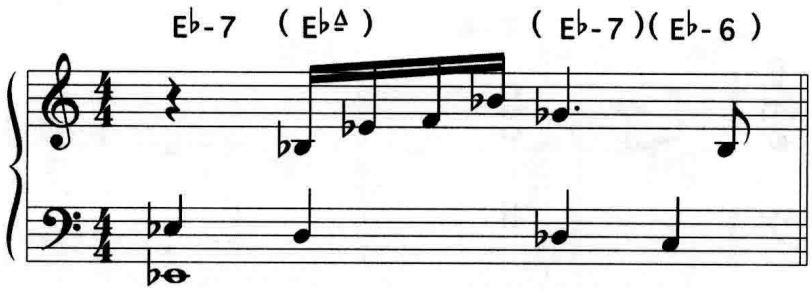
当一个主调小和弦持续两小节或以上时，构造一条从和弦的根音开始半音下行至六音的旋律线是很好的手法。早在锡盘巷时代起曲作者们就开始使用这一方法。演奏**谱 13–34**，Irving Berlin 的 "Blue Skies" 一曲的前四小节，从中你可以听到这种效果。F（F- 和弦的根音），然后半音下行至 E（F- 和弦的大七度），再到 E♭（小七度），最后是 D（六音）。这样就形成了四个小和弦连续出现的效果：F-、F-Δ、F-7 以及 F-6[7]。

13-34



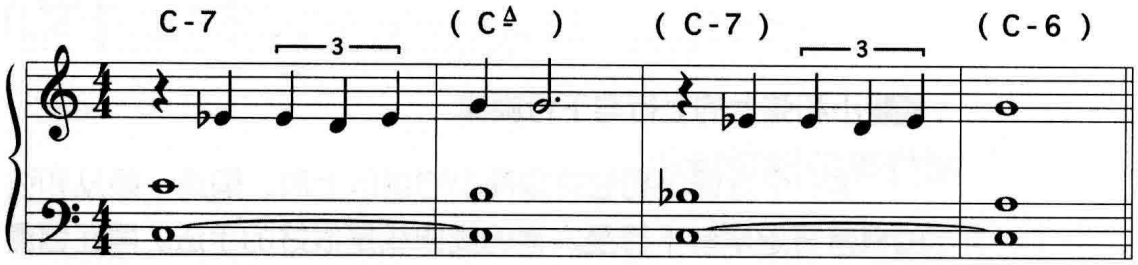
[7] Thelonious Monk 的 "In Walked Bud" 一曲的和弦进行建立在 "Blue Skies" 之上，他在其中借用了 Berlin 的下行旋律。

13-35

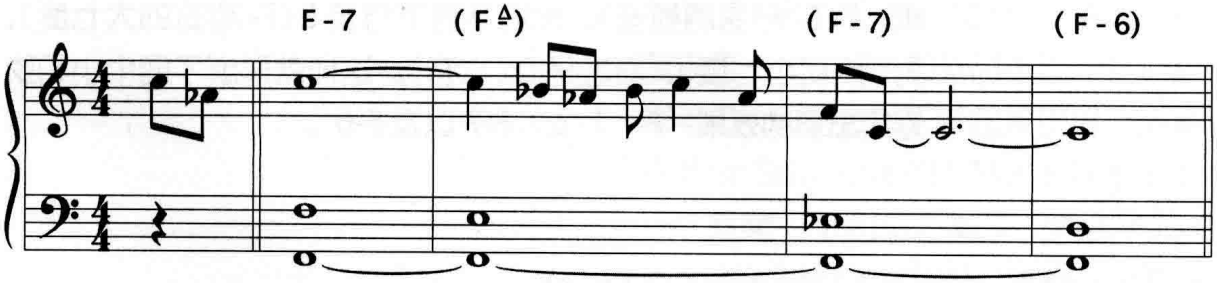


许多爵士乐手在演奏 Thelonious Monk 的 "Round Midnight" 第 1 小节时，也使用同样的下行旋律的方法，演奏**谱 13–35** 并听一下效果。从 E♭ 小和弦的根音 E♭，下行至 D，再到 D♭，再到 C。听一下四个不同的 E♭ 小和弦连续进行的效果：E♭–E♭-△–E♭-7–E♭-6。演奏**谱 13–36**，Irving Berlin 的 "How Deep Is The Ocean" 一曲前四小节，你能听到同样的效果。你自己要试着运用这一方法的话，找一首有两小节或以上的同一个小和弦的曲子——比如，**谱 13-37** 中的 George Gershwin 的 "Summertime" 的前四小节。

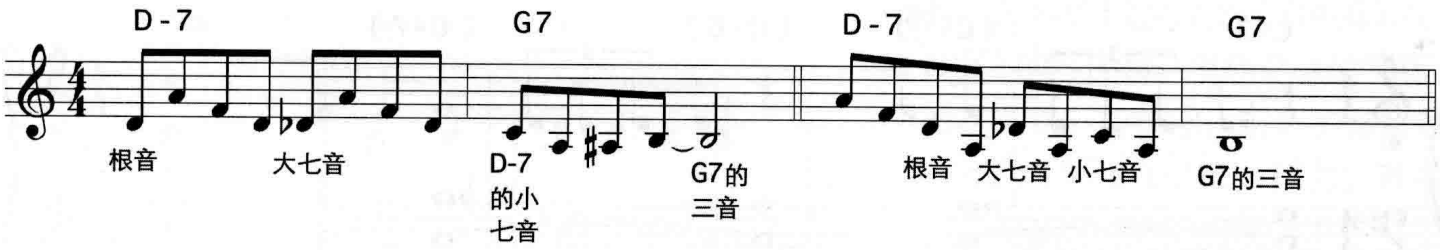
13-36



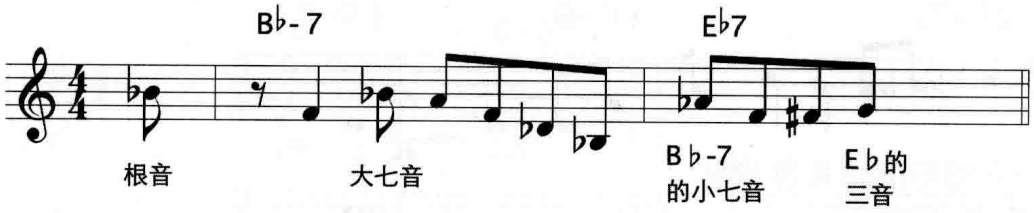
13-37



13-38



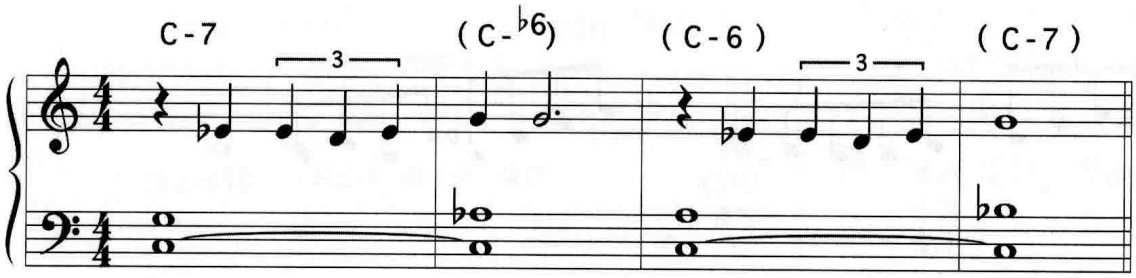
13-39



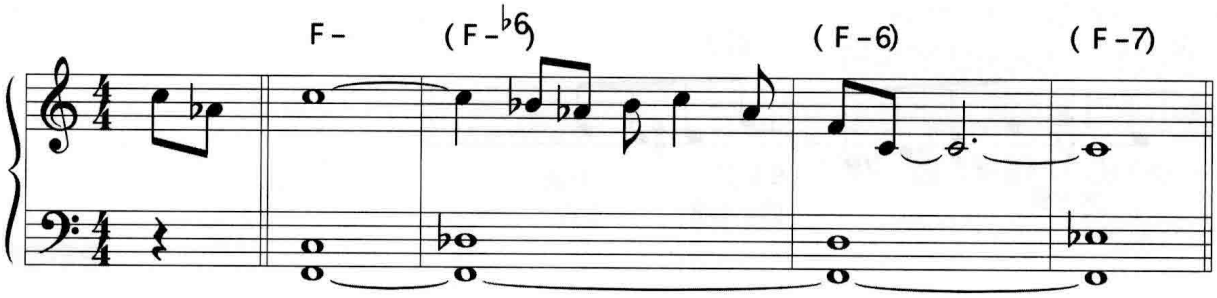
前几个例子中，小和弦的下行旋律结束于六音，而这个六音也正是 II–V 进行中紧接着的 V 级和弦的三音。因此，你可以用下行的旋律来连接 II 级和弦与 V 级和弦。即兴乐手经常这样做，比如**谱 13–38** 中给出的两条经常被演奏的乐句。请注意 D-7 的根音 D 如何下行至 D♭、C。最后到 G7 和弦的三音 B。这形成了四个和弦连接进行的效果：D–D-Δ– D-7–G7。也请注意第一个例子中 D-7 至 G7 的延迟的解决。Sonny Rollins 在他的布鲁斯曲 "Tenor Madness"[8] 的第 9、第 10 小节中运用了这一方法，见**谱 13–39**。

[8] Sonny Rollins, *Tenor Madness,* Fantasy, 1956.

13-40

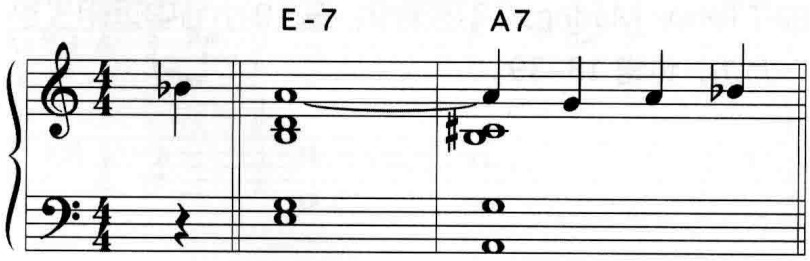


13-41

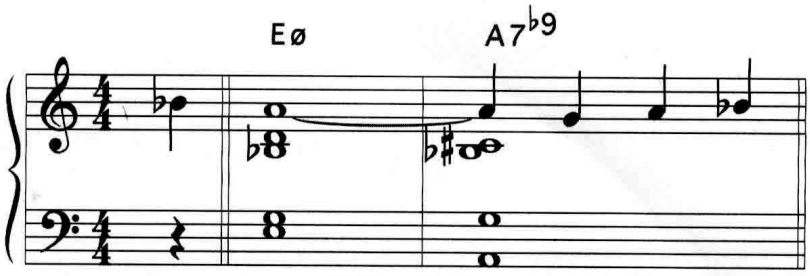


演奏**谱 13–40**，还是选自 "How Deep Is The Ocean"，你能听到另一种在主调小和弦上构造旋律的方法。此旋律从 C 小和弦的五音 G 开始，半音上行到 A♭，A 以及 B♭，构造了四个不同的 C 小和弦的连续进行：C-, C-♭6, C-6, C-7。你自己要试着运用这一效果的话，找一首有两小节或以上的同一个小和弦的曲子——比如还是 George Gershwin 的 "Summertime" 的前四小节，见**谱 13–41**。

13-42



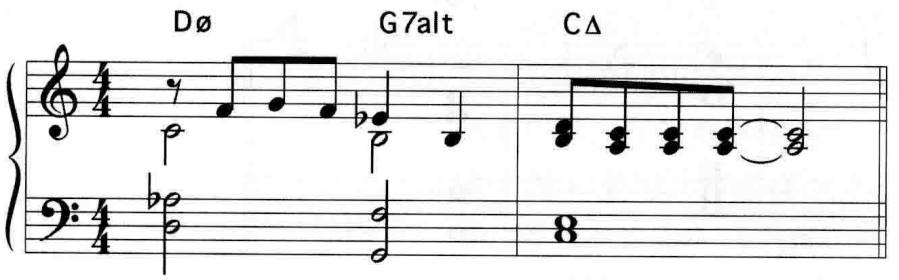
13-43



半减七和弦

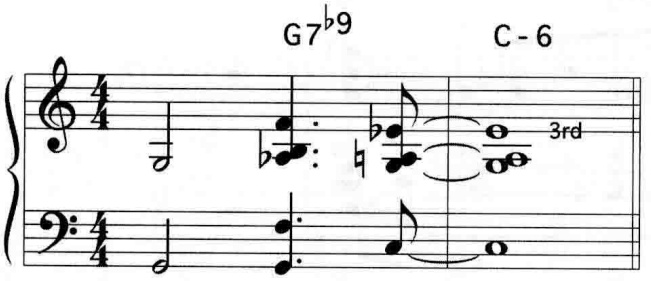
如果一个小七和弦是 II–V 进行的一部分，你通常可以把 II 级和声重编为一个半减七和弦（D-7–G7 变成 Dø–G7）。当然，如果 II 级和弦上的旋律音是和弦的五音或六音那就不能使用这种重编，因为在半减七和弦里，这两个音都要降半音。**谱 13–42** 给出了 Vicotr Young 的 "Stella By Starlight" 一曲前两个小节，以一个 E-7–A7 的 II–V 进行开始。现在演奏一下**谱 13–43**，听一下 E-7 变为 Eø 的效果。请注意 A7 和弦也被变为 A7♭9。另外请注意，Eø 和弦的降五音 B♭，成了 A7♭9 中的降九音。当把小七和弦变成半减七和弦时，之后的 V 级和弦通常重编为 ♭9 或 alt 和弦。

13-44



有的理论书籍强调半减七和弦作为小调 II–V–I 进行（比如 Dø–G7alt–C-Δ）的一部分。虽然这么说不错，但这造成一种印象，即 ø 和弦仅仅只作为小调 II–V–I 的一部分。其实不只是这样。II–V 也同样能平顺地解决到大调 I 级和弦。Bob Haggart 的 "What's New" 一曲就有一个 Dø–G7alt–CΔ 进行，见**谱 13–44**。

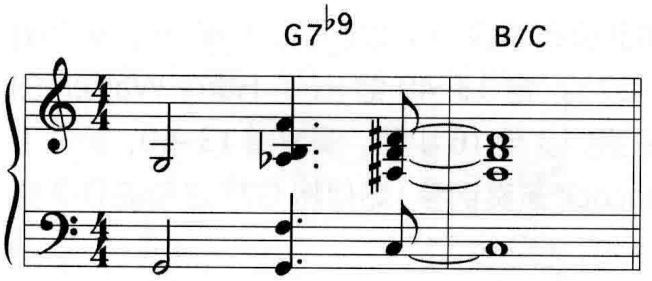
13-45



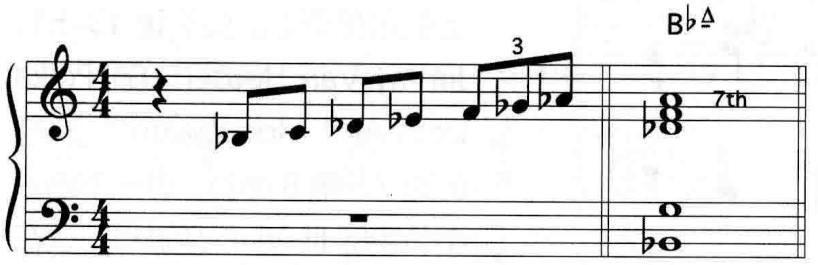
将 II 级和弦重编为斜线和弦

现在我们讨论更复杂一点的问题。如果一个主调小和弦的旋律音是三音或七音，那你可以把这和声重编为斜线和弦，使用根音下方半音的三和弦（比如 B/C）。演奏**谱 13–45**，Kenny Dorham 的 "Blue Bossa" 一曲的第 7、第 8 小节。C-6 和弦上的旋律音是 E♭，这是 C- 和弦的小三度。现在演奏一下**谱 13-46** 并听一下 B/C 和弦。

13-46

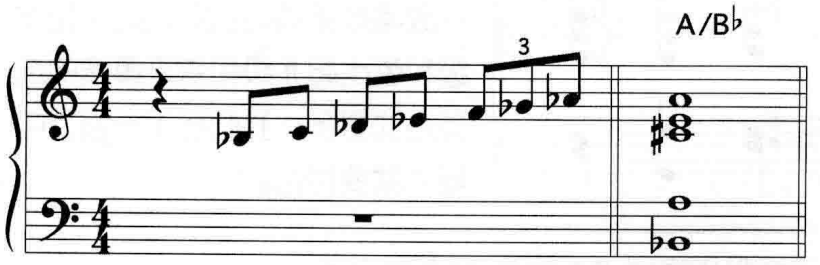


13-47

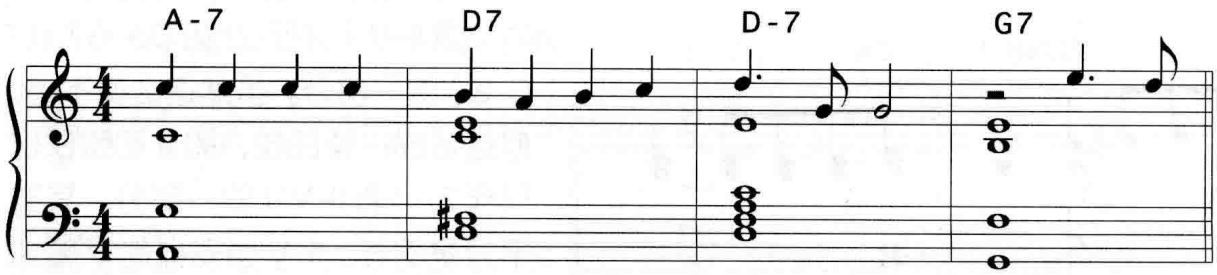


谱 13–47 给出了 Billy Strayhorn 的 "Chelsea Bridge" 一曲的起始音和第 1 小节。B♭-Δ 和弦上的旋律音是 A，和弦的七音。现在演奏一下**谱 13–48**，听一下 A/B♭ 和弦。当一个主调小和弦的旋律音是和弦的三音或七音时，你可以把和声重编为一个斜线和弦，使用根音下方半音的三和弦。

13-48

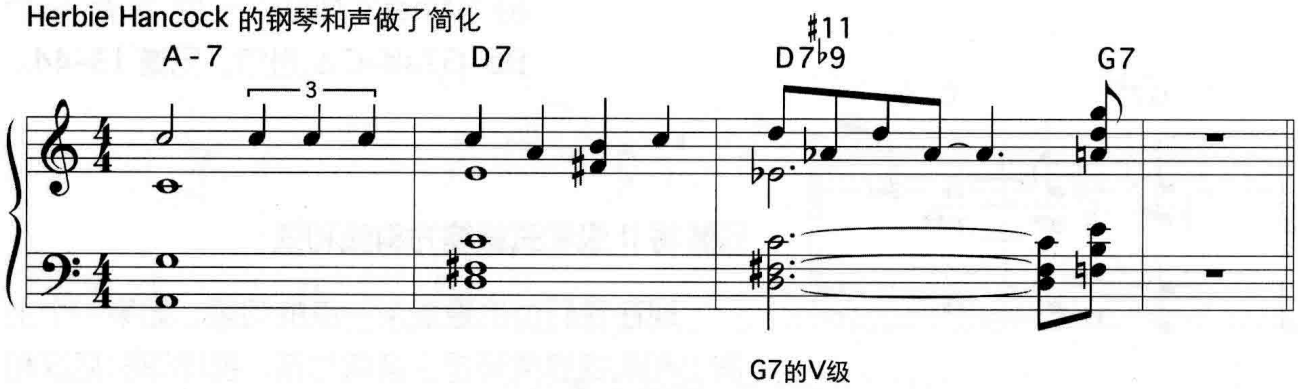


13-49



13-50

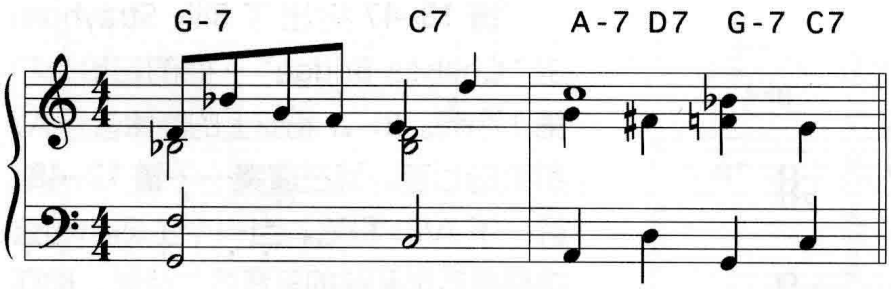
Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化



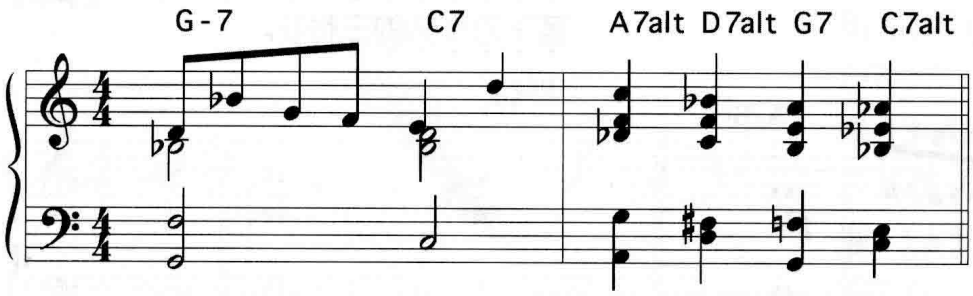
把 II–V 改为 V 级的 V 级

你可以把属于 II–V 进行的 II 级和弦改为 V 级和弦，构造一个 V 级的 V 级进行（D-7–G7 变为 D7–G7）。**谱 13–49** 给出了 Harry Warren 的 "You're My Everythng" 一曲的第 13 至 16 小节。演奏**谱 13–50**，听一下 Freddie Hubbard（Herbie Hancock 演奏钢琴）如何将 G7[9] 之前的 D-7 变为 D7♭9♯11[9]。D7–G7 是一个 V 级的 V 级进行。

13-51



13-52



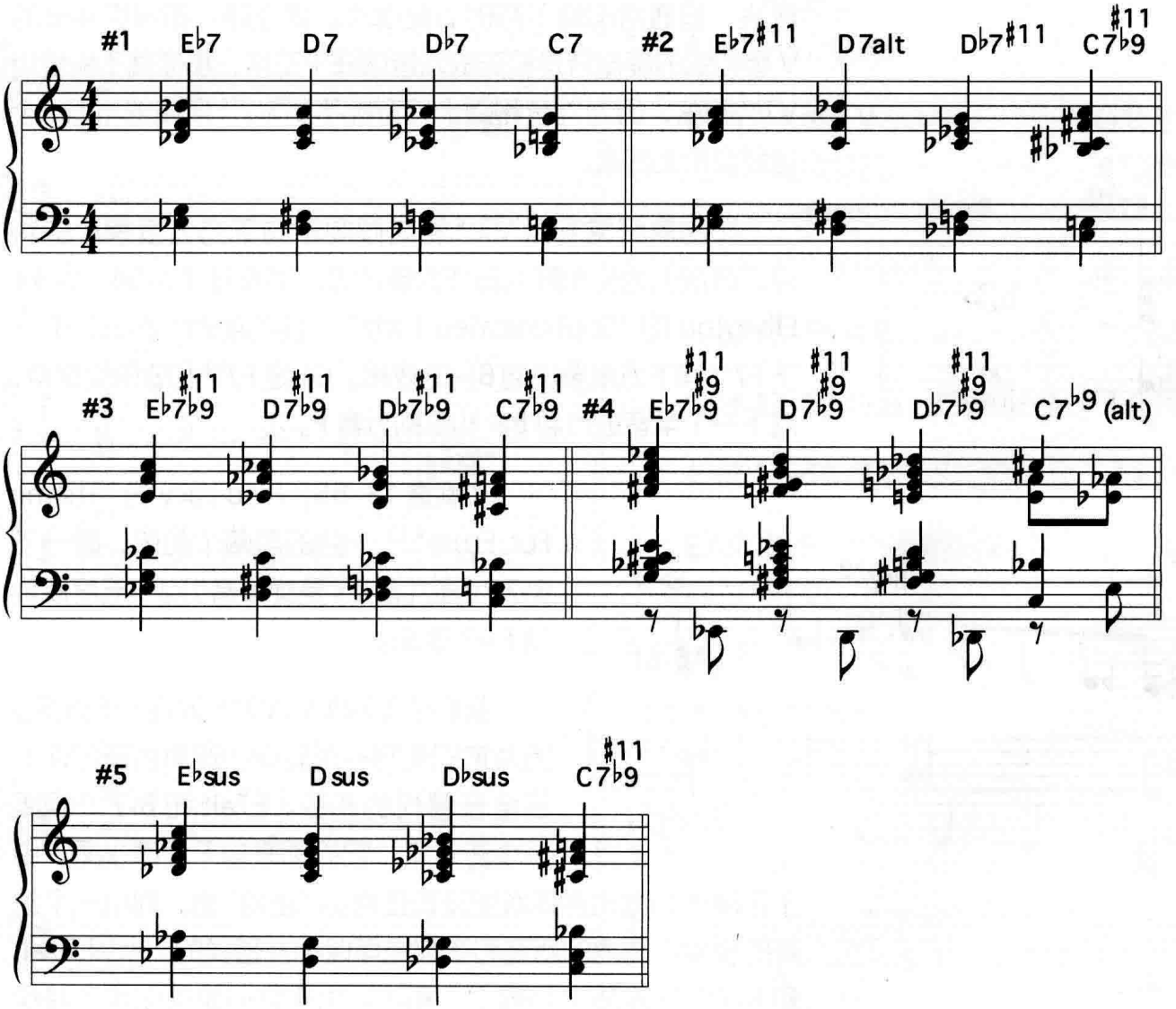
V 级的 V 进行在一个 III–VI–II–V 进行中的两个连续 II–V 进行上使用最有效。演奏**谱 13–51**，Jimmy Van Heusen 的 "Polka Dots And Moonbeams" 一曲的第 7、第 8 小节。听一下后一小节中的 III–VI–II–V 进行。现在演奏**谱 13–52**，听一下 V 级的 V 级进行有什么不同的效果。这一改编效果很好的原因之一是 V 级和弦比起 II 级和弦来重编的选择方式更多，我们在下一部分中马上就要讨论。

[9] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1960.

V 级和弦的和声重编

演奏**谱 13–53**，听一下同一段回复段的五种不同的和声重编，这是一个之前用过的例子，"Polka Dots And Moonbeams" 一曲的第 7、第 8 小节。在演奏这样的回复段时，你应该如何选择？像第一个例子里不对 V 级和弦做任何改变？应该降九音？变为变化属七和弦？升十一音？升九音？升五音？变为 sus 和弦？变为 sus$^{\flat 9}$ 和弦[10]？以下的内容将给你一些指导，在何时运用何种和弦。

13-53



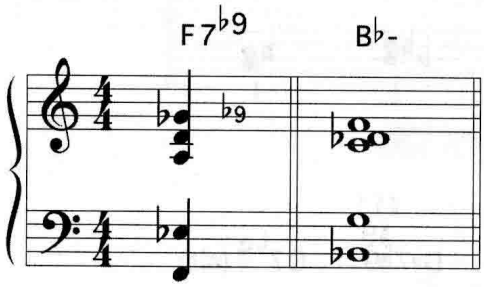
[10] 使用 sus 以及 sus$^{\flat 9}$ 进行和声重编会在下一章中讨论。

V7♭9、V7alt 以及 V7♯11 和弦

一个 V 级和弦有很多改变的可能性（♭9、♯9、alt、♯11、♯5、sus、sus♭9）。但是，最常用的三个 V 级和弦的变体是 ♭9, alt 以及 ♯11。这三种变化的 V 级和弦都有特定的解决方式。你马上就会学到如何明智地对 V 级和弦做出改变。这些指导方法通常都是有效的，但请记住：这些只是指导方法，并不是一定要遵守的规则。

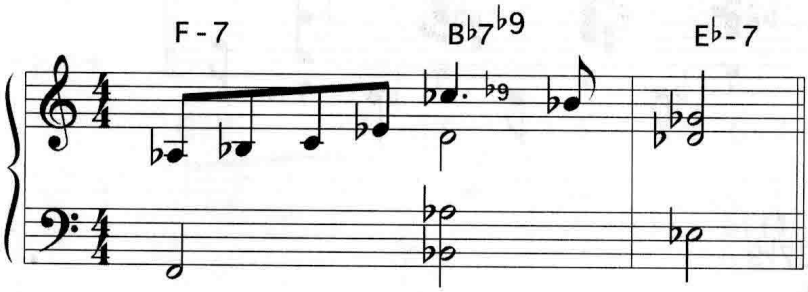
V7♭9 和弦源自半音 / 全音减音阶，它能向任何方向做出解决，但通常都向下方的五度解决。请注意：如果你演奏的 V 级和弦的旋律音是和弦的九音或降十三音，那你就不能使用 V7♭9 和弦，因为九音和降十三音都不是 V7♭9 所属的半音 / 全音减音阶上的音。

13-54



作曲家经常利用 V7♭9 和弦倾向于向下方五度解决的特点，有意识地使用降九音作为旋律音。演奏**谱 13–54**，Duke Ellington 的 "Sophisticated Lady" 一曲的前两个和弦，听一下 F7♭9 向下五度解决到 B♭- 的效果。G♭ 是 F7♭9 和弦的旋律音，向下一个半音进行到 B♭- 和弦的五音 F。

13-55



演奏**谱 13–55**，Fred Lacy 的 "Theme For Ernie"[11] 一曲的前两个和弦，听一下 B♭7♭9（降九音 C♭ 是旋律音）向下五度解决到 E♭-7 效果。

我们把 V7alt 和 V7♯11 放在一起研究，因为它们是同一条旋律小调所包含的两个三全音替代的和弦。E7alt 和 B♭7♯11 相距一个三全音，它们都来自 F 旋律小调。由于在旋律小调和声体系里没有任何的“避免”音，而且一个给定的旋律小调内的所有和弦都是可以相互替换的，所以 E7alt 和 B♭7♯11 在本质上是同一个和弦。由于它们是可以相互替换的，所以它们都倾向于解决至同一个和弦。这一点非常重要，在继续学习之前请把本段内容再读一遍。

[11] John Coltrane, ***Soultrane,*** Prestige, 1958.

让我们比较一下 V7alt 和 V7♯11 和弦。

V7alt 和弦可以向任何地方解决，但最强的解决是：

- 向下五度。
- 向上一个半音。
- 向下一个大三度。

V7♯11 和弦可以向任何地方解决，但最强的解决是：

- 向下一个半音。
- 向下四度 。
- 向上一个全音。

这两类和弦（V7alt 和 V7♯11）拥有完全一样的和弦解决方式，但相差了一个三全音。我们分别演奏这两个和弦以更清楚地说明问题。我们使用 F 旋律小调中的 E7alt 和 B♭7♯11 来作例子。

如**谱 13–56** 所示，E7alt 和 B♭7♯11 都解决到 AΔ。

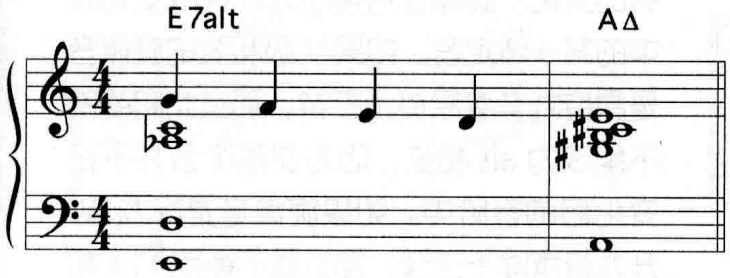
如**谱 13–57** 所示，E7alt 和 B♭7♯11 都解决到 FΔ。

如**谱 13–58** 所示，E7alt 和 B♭7♯11 都解决到 CΔ。

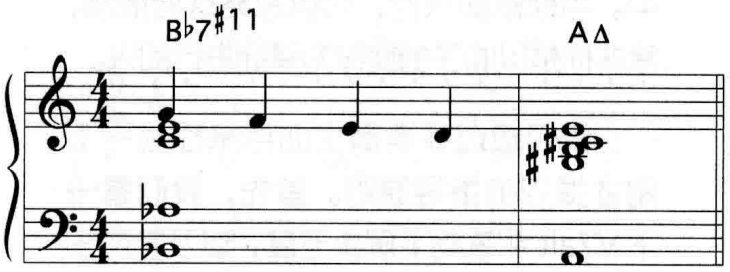
E7alt 和 B♭7♯11 解决到同一个和弦，因为它们本质上是同一个和弦。

13-56

alt 向下解决五度

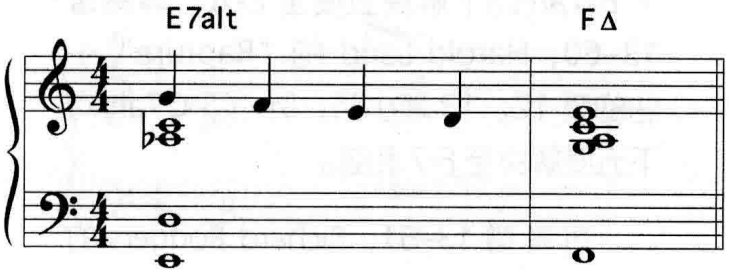


#11向下解决半音

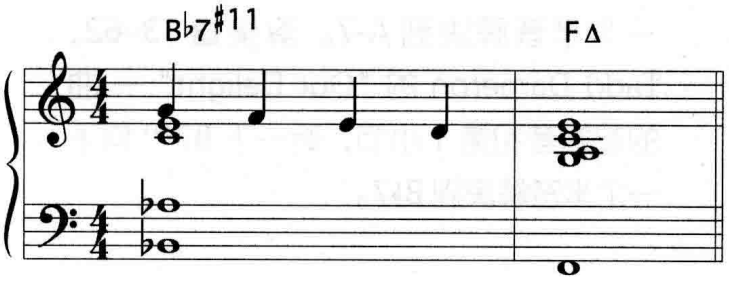


13-57

alt 向上解决半音

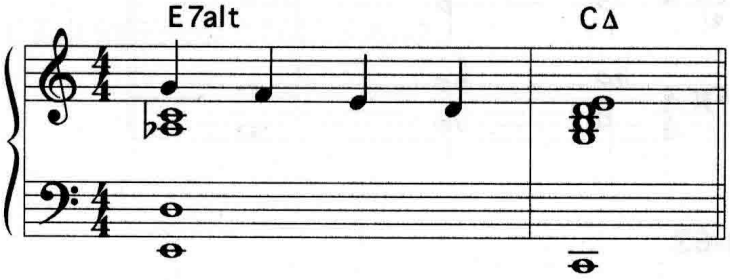


#11 向下解决四度

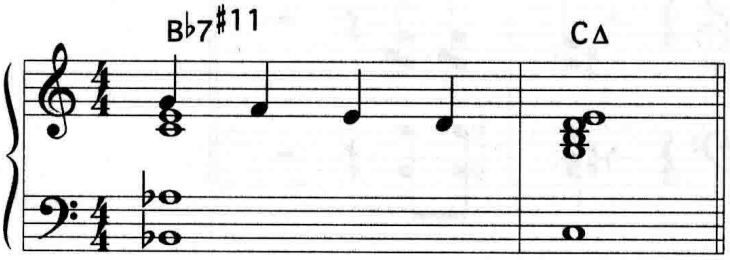


13-58

alt 向下解决大三度



#11向上解决一个全音



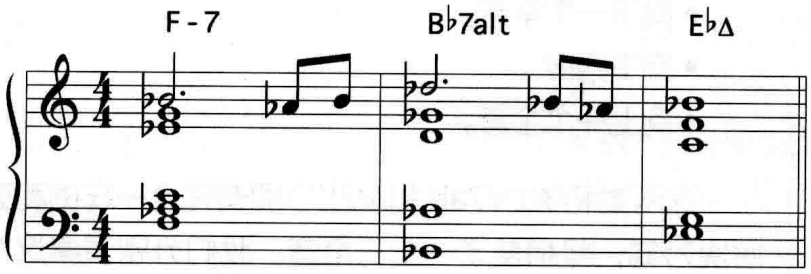
上面的例子里我们把 E7alt 和 B♭7♯11 都解决到大七和弦。当然，所解决到的和弦并不一定是大七和弦。就像在**谱 13–56** 中 E7alt 和 B♭7♯11 解决到 A△，这两个和弦解决到 A-7 或 A7 也同样地平顺。最重要的是和弦的根音移动，而不是所解决到的和弦的和弦性质。

在一首曲子的旋律部分请慎用 V 级和弦的变化。旋律音可能不允许你改变和弦中的某一特定音。如果 V 级和弦的旋律音是原位九音或原位十三音，那么此和弦就不能改为 alt 和弦，因为那两个音并不在变化后的音阶中。如果旋律音是降九音、升九音或降十三音，那么就不能用 ♯11 和弦，因为这些音并不在利底亚属七音阶中。当你做即兴时，可以忽略这些限制，除非你是以曲子的旋律为基础进行即兴。

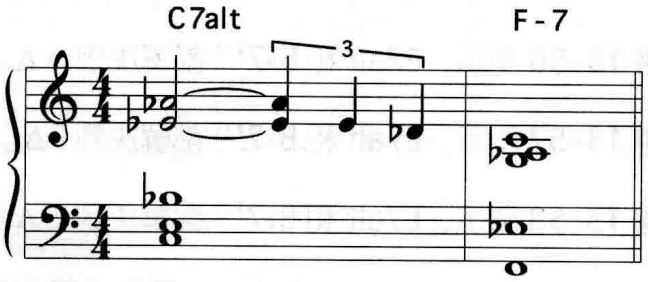
我们通过标准爵士曲目来检验一下刚才提到的指导原则。首先，我们看一下 V7alt 和弦向下解决五度，以及它的三全音替代 V7♯11 和弦向下解决半音。演奏**谱 13–59**，这是 Mal Waldron 的 "Soul Eyes" 一曲的最后几个小节，听一下 B♭7alt 向下解决五度至 E♭△。演奏**谱 13–60**，Harold Land 的 "Rapture" 一曲的第 12、13 两小节，听一下 C7alt 向下五度解决至 F-7 和弦。

演奏**谱 13–61**，Richard Rodgers 的 "Have You Met Miss Jones" 一曲的第 28、第 29 两小节，听一下 B♭7♯11 向下一个半音解决到 A-7。演奏**谱 13–62**，Tadd Dameron 的 "Our Delight" 一曲的起始音和第 1 小节，听一下 B7♯11 向下一个半音解决到 B♭7。

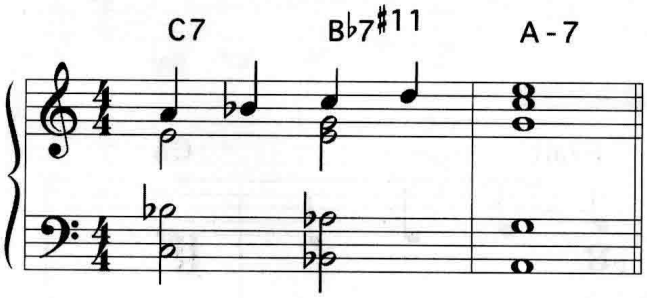
13-59



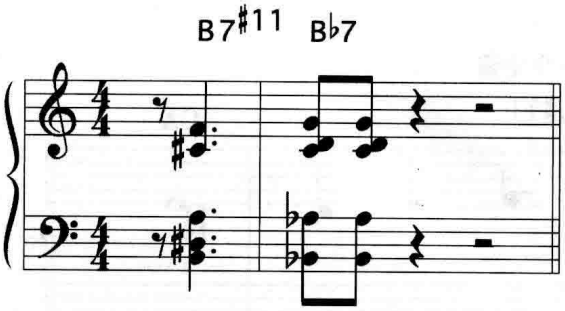
13-60



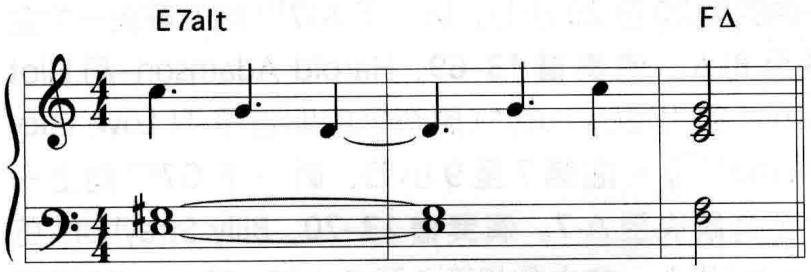
13-61



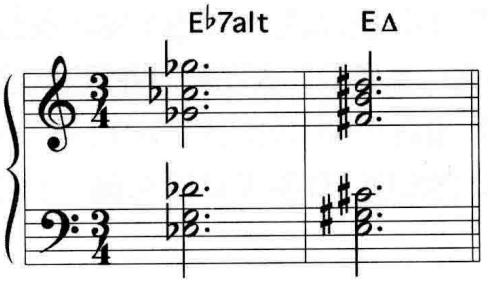
13-62



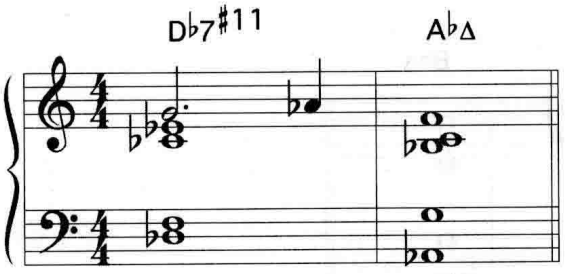
13-63



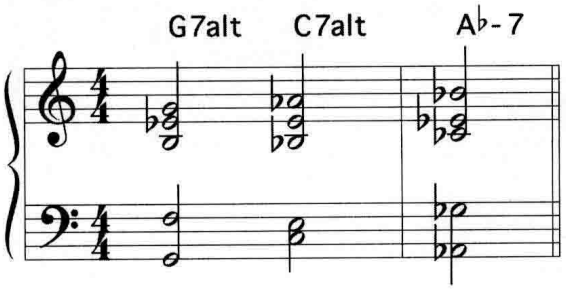
13-64



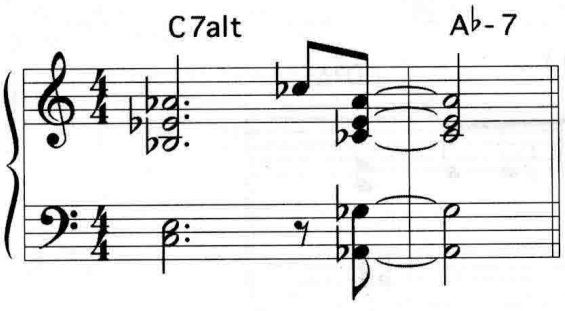
13-65



13-66



13-67



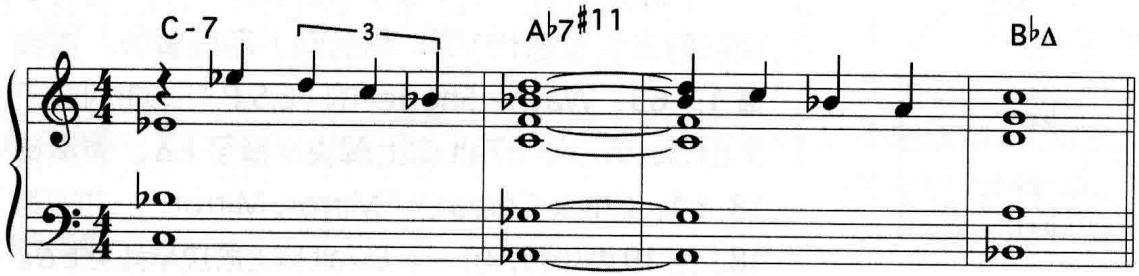
下面我们听一下 V7alt 向上解决一个半音，以及它的三全音替代 V7♯11 和弦向下四度解决。演奏**谱 13–63**，Wayne Shorter 的 "E.S.P." 一曲的前三个小节，听一下 E7alt 向上解决半音至 FΔ。演奏**谱 13–64**，Chick Corea 的 "Mirror, Mirror" 一曲的第 18、第 19 两小节，听一下 E♭7alt 向上解决半音至 EΔ。

演奏**谱 13–65**，John Coltrane 演奏的 Richard Rodgers 的 "Spring Is Here" 一曲的前两个小节，听一下 D♭7♯11 向下四度解决到 A♭Δ。

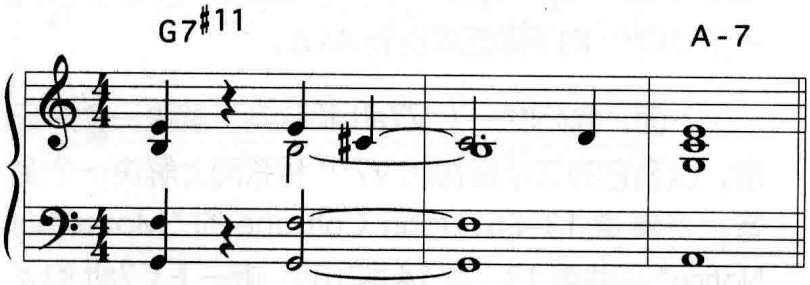
下面，我们听一下 V7alt 和弦向下解决一个大三度，以及它的三全音替代 V7♯11 和弦向上解决一个全音。演奏**谱 13–66**，John Coltrane 的 "Moment's Notice" 一曲第 13、第 14 两小节，听一下 C7alt 向下解决大三度至 A♭-7。演奏**谱 13–67**，Benny Golson 的 "Stablemates" 一曲第 4、第 5 小节，听一下 C7alt 向下解决大三度至 A♭-7。

演奏**谱 13–68**，Victor Young 的 "Stella By Starlight" 一曲的第 20 至 23 小节，听一下 A♭7♯11 向上解决一个全音至 B♭Δ。演奏**谱 13–69**，Harold Adamson 和 Eliot Daniel 的 "Disco Lucy"（更有名的叫法是 "I Love Lucy Theme"[12]）一曲第 7 至 9 小节，听一下 G7♯11 向上一个全音解决至 A-7。演奏**谱 13–70**，Billy Strayhorn 的 "Lush Life" 一曲主歌的第 2 至 4 小节，听一下 B7♯11 向上一个全音解决到 D♭Δ。

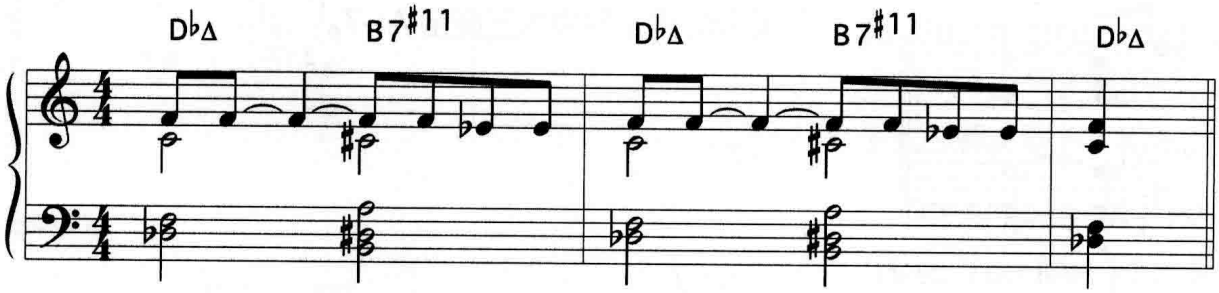
13-68



13-69



13-70



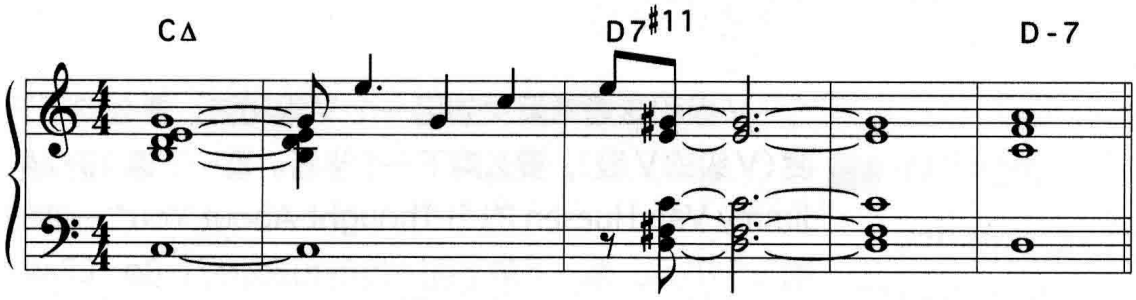
[12] Jerry Gonzalez 录制了 Lucy Theme 很出色的一个版本，选自他的唱片 *Ya Yo Me Curé*, Pangaea, 1979.

其他常用的 V 级和弦解决

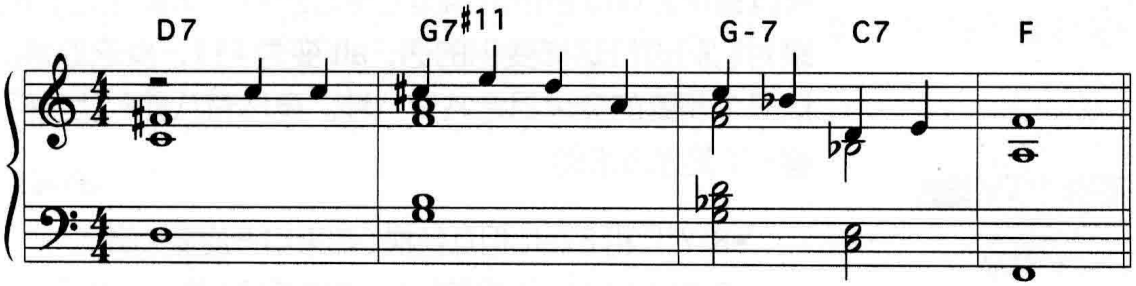
V7♯11 和弦通常能流畅地解决到同一根音上的 II 级和弦，尤其是当 V 级和弦是建立在乐曲所属的调的二音上。这一和弦通常被称为 II7 和弦（C 调上的 D7 和弦）。换句话说，如果你在演奏一首 C 调的曲子，解决到 D-7 的 D7 和弦和 D7♯11 听起来一样好。

演奏**谱 13–71**，Billy Strayhorn 的 "Take The A Train" 一曲的前四个小节，听一下 D7♯11 解决到 D-7。演奏**谱 13–72**，Jule Styne的 "You Say You Care" 一曲第28至31小节，听一下 G7♯11 解决到 G-7。演奏**谱 13–73**，Horace Silver 的 "Nica's Dream" 一曲桥段中的第 5、第 6 小节，听一下 E♭7♯11 解决到 E♭-7。

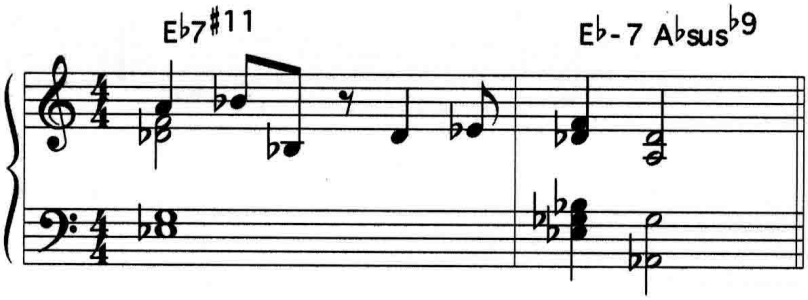
13-71



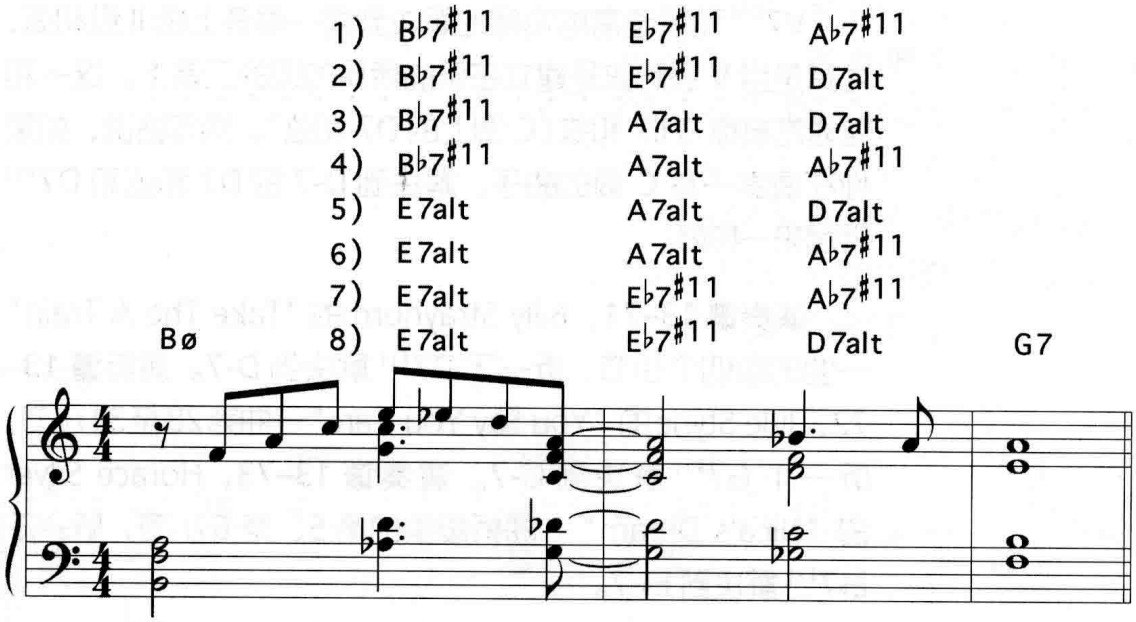
13-72



13-73



13-74



以上所有和弦进行的写法都是正确的

V 级和弦通常解决到另一个 V 级和弦，要么向下五度（V 级的 V 级），要么向下一个半音。看一下**谱 13–74**，Jimmy Van Huesen 的 "I Thought About You" 一曲的前三个小节。看一下最下面一行的和弦进行：Bø、E7alt、E♭7♯11、D7alt 以及 G7。请注意中间的三个和弦：E7alt、E♭7♯11 以及 D7alt。由于这三个和弦都是 alt 或 ♯11 和弦，所以每个都可以表示为相距三全音的一个 V 级和弦。如果对它们进行这样变化的话，alt 变为 ♯11，反之亦然。这三个和弦的变化组合共有八种。竟然有八种？让我们看一下是怎么来的：

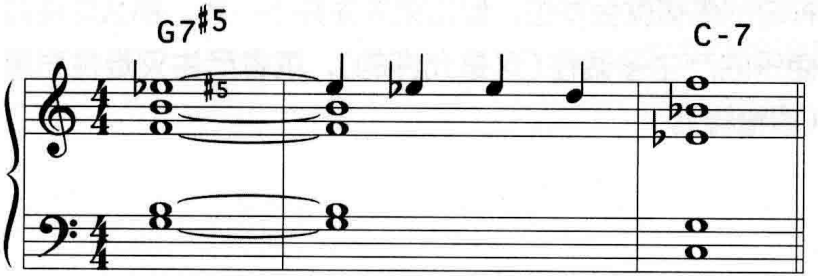
- B♭7♯11 和 E7alt 相互替换（都来自 F 旋律小调）。
- E♭7♯11 和 A7alt 相互替换（都来自 B♭ 旋律小调）。
- A♭7♯11 和 D7alt 相互替换（都来自 E♭ 旋律小调）。

把这六个和弦写出来一共有八种组合的可能，并且除了贝司手演奏的根音不同外，这些和弦听起来都几乎一样：

B♭7♯11	E♭7♯11	A♭7♯11
B♭7♯11	E♭7♯11	D7alt
B♭7♯11	A7alt	D7alt
B♭7♯11	A7alt	A♭7♯11
E7alt	A7alt	D7alt
E7alt	A7alt	A♭7♯11
E7alt	E♭7♯11	A♭7♯11
E7alt	E♭7♯11	D7alt

再说一次，这八组和弦进行的唯一区别就是贝司手演奏的根音不同。在你做即兴时，没有办法预测在其中任何一个 V 级和弦上贝司手会演奏哪个根音，因为贝司手经常会在 V 级和弦上使用三全音替代。

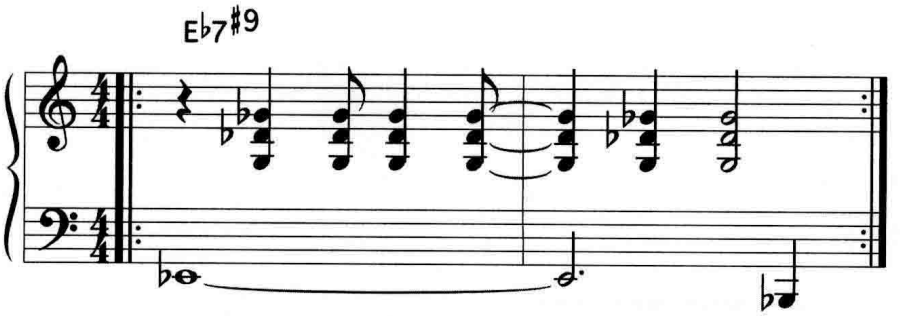
13-75



V7♯5 和弦

V7♯5 和弦来自于全音音阶，通常和 V7♭9 以及 V7alt 起同样的作用：向下解决五度。演奏**谱 13–75**，Victor Young 的 "Stella By Starlight" 一曲的第 17 至 19 小节，听一下 G7♯5 和弦向下五度解决到 C-7[13]。

13-76



V7♯9 和弦

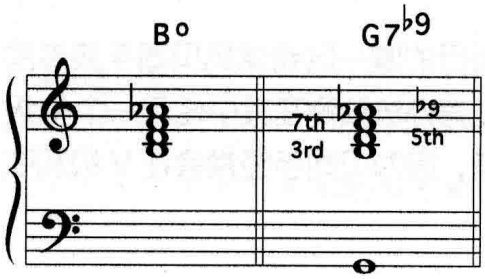
V7♯9 和弦通常起 I 级和弦的作用，就像 V 级和弦在布鲁斯的第 1 小节中的作用一样。实际上，布鲁斯中的第一个和弦一般都演奏为 V7♯9 和弦。V7♯9 和弦一般听起来像一个主音和弦，没有刻意向某处解决的倾向。演奏**谱 13–76** 中的反复段落就能听到这一效果。

[13] 一些乐手在 "Stella" 一曲的这两个小节中喜欢用 Galt 替代 G7♯5。

将 VI 级和弦重编为 V 级和弦

VI 级和弦经常被重编为 V 级和弦。在 B♭ 调的 I–VI–II–V（B♭Δ– G-7–C-7–F7）[14] 进行中，G-7 是 VI 级和弦，经常被改为 G7。这构造了更流畅的和弦配置：G7 比 G-7 更流畅地解决到 C-7。G7 比 G-7 提供了更丰富的和声可能：G7♭9, G7alt, G7♯5 等等。在 III–VI–II–V 中也有这样的情况（B♭调的 D-7–G-7– C-7– F7），其中的 VI 级和弦 G-7 经常被改编为 G7。在 I–VI–II–V 和 III–VI–II–V 中，许多乐手会用一个减七和弦来代替 V 级和弦（在 B♭调的 I–VI–II–V 进行中，用 B° 来代替 G-7）。这样就构造了半音进行的贝司旋律（B♭、B° 、C-7、F7）。B° 其实就是一个 G7♭9 和弦，因为 B° 的和弦音（B、D、F、A♭）其实就是 G7♭9 的三音、五音、七音和降九音（见**谱 13–77**）。

13-77

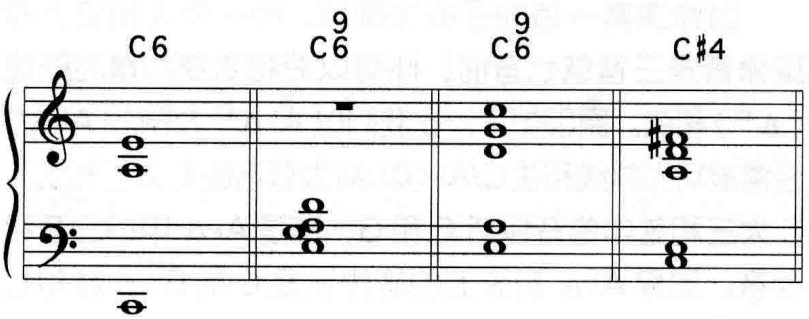


记住：以上这些和声重编的方法都只是指导意见。这些内容不是规则，因为有太多的例外 [15]。如果一个乐手在即兴时随意进行了和声重编，而不是预先写出这些重编，那其他每个乐手都要认真地听，如果大家有一致的默契，神奇的事情就会发生。但如果大家并不一致，那么可能会使乐曲产生多调性（这是允许的），或者产生灾难性后果（很糟糕）。

[14] George Gershwin 的 "I've Got Rhythm" 一曲的前四个小节。

[15] 以下是一些例子：Cedar Walton 的 "Bolivia" 以及 "Clockwise" 都有 V7♭9 向下解决半音的情况。Earl Hines 的 "Rosetta" 写于 1935 年，其中有 V7alt 和弦向下解决半音的情况，而 Chick Corea 的 "Mirror, Mirror" 也是如此。Horace Silver 的 "Gregory Is Here" 中有 V7♯11 向上解决一个半音的情况。

13-78



I 级和弦的和声重编

在乐谱上给出的“大七”和弦并不一定有一个大七度。通常对于谱上给出的 CΔ，钢琴手和吉他手会写为 C6、C9/6 或 C♯4。在**谱 13–78** 的四个 CΔ 钢琴和弦配置中你能听到这一效果。所有这些配置作为 C 大和弦都很好，并且 C 和弦上的大七度不是必须的。实际上，许多爵士乐手把 CΔ 仅仅记为“C”。

利底亚（Δ♯4）和弦

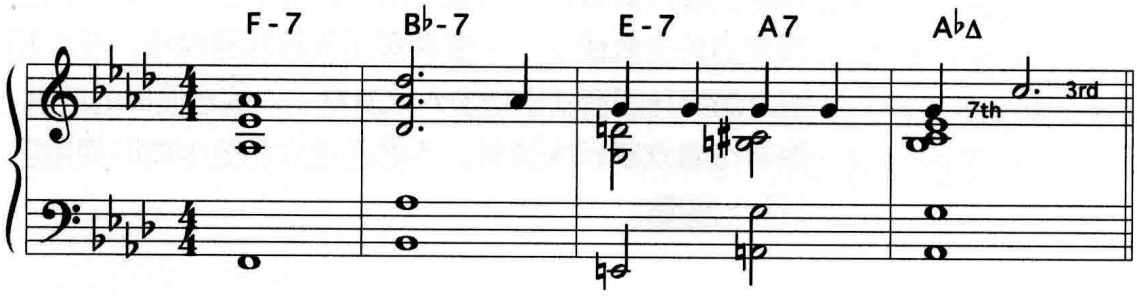
你在几乎任何时候都可以把一个大和弦（比如 CΔ）变为一个利底亚和弦（CΔ♯4）[16]。一个例外：如果你是一个钢琴手或吉他手，在为独奏乐手演奏，而独奏乐手刻意在大七和弦上使用四音（“避免音”）来产生不协和的效果，那你演奏升四音就非常不好听。在一个大和弦上演奏避免音就像是在一道菜里加入墨西哥辣椒。在大和弦上演奏升四音就像是加入冰淇淋——这是很棒的声音。除非你喜欢辣椒冰淇淋，不然别在大和弦中同时使用四音和升四音。

[16] 就算是披头士的曲子也是可以的：Oliver Nelson 把 John Lenon 和 Paul McCartney 的 "Yesterday" 一曲中的一个大和弦改为利底亚，选自 Lee Morgan 1966 年的 Blue Note 唱片 ***Delightfulee***。Wayne Shorter 在此曲上演奏了一段极精彩的即兴。

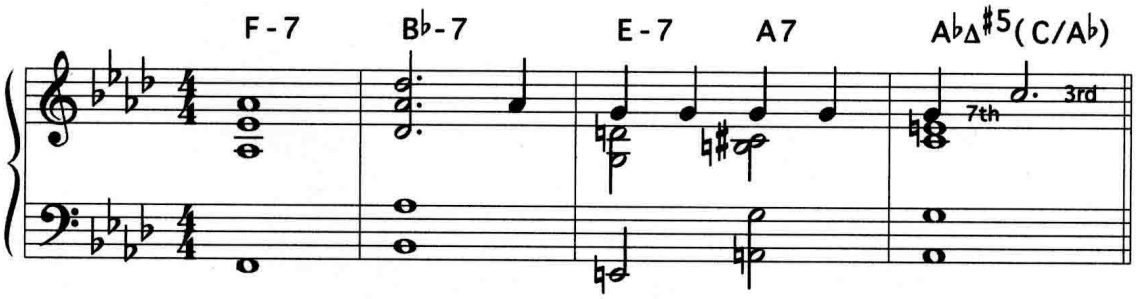
增利底亚（Δ♯5）和弦

当你演奏一首曲子的主旋律，而一个大和弦上的旋律音是三音或七音时，你可以把和弦变为增利底亚（Δ♯5）和弦。原因如下：让我们以 A♭Δ♯5 为例。 A♭Δ♯5 经常被写为斜线和弦 C/A♭（以 A♭ 为低音的 C 大三和弦），C 大三和弦中的音包括 C 和 G，这是 A♭Δ 中的三音和七音。如果 A♭Δ 和弦上的旋律音是 C 或 G（三音和七音），你就能把 A♭Δ 和弦改变为 C/A♭ 或 A♭Δ♯5。演奏**谱 13–79** 听一下 Jerome Kern 的 "All The Things You Are" 一曲的前四个小节。现在演奏一下**谱 13–80**，听一下第 4 小节中的不同。这一小节中的旋律音是 G 和 C——A♭Δ 和弦的七音和三音——也是 C 大三和弦三个音中的两个。C 大三和弦中的另一个音是 E，也就是 A♭Δ♯5 中的升五音。

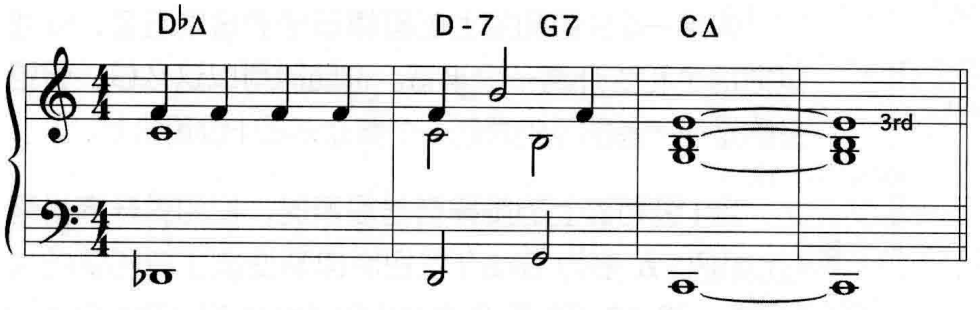
13-79



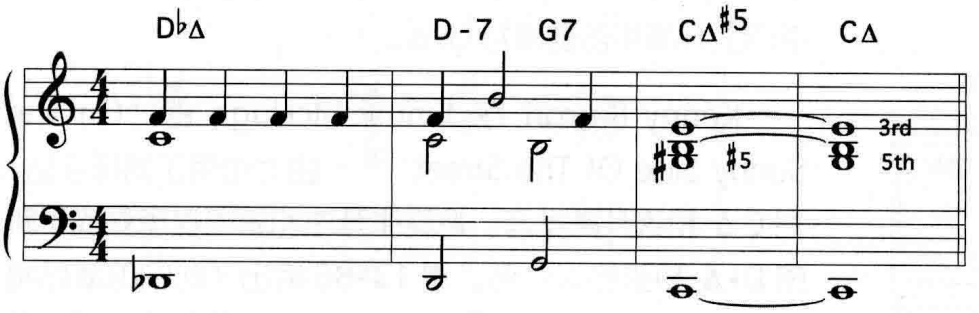
13-80



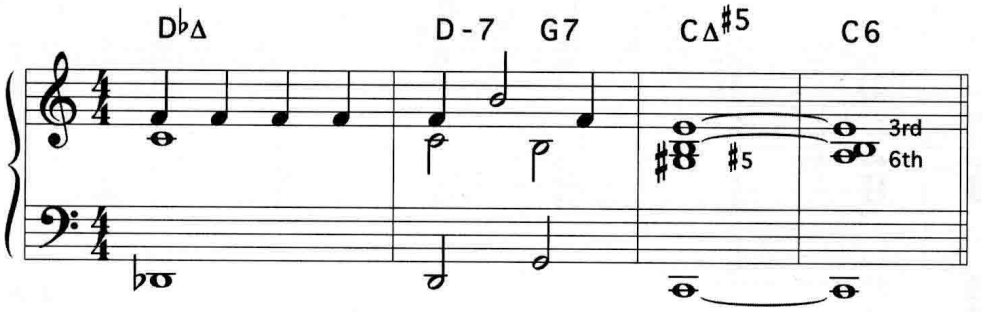
13-81



13-82



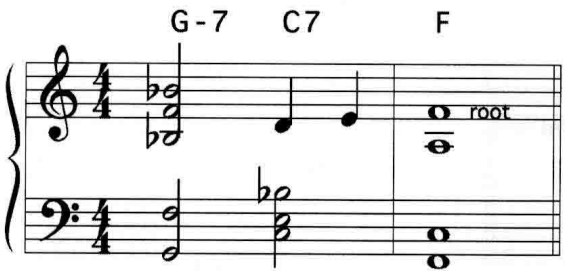
13-83



此曲之后的小节里也有这样的情况。演奏**谱 13–81**。注意第 3、第 4 小节中的旋律音是 E，CΔ 的三音。现在演奏**谱 13–82**，听一下 CΔ♯5 和弦在第 3 小节里造成的不同。爵士乐手通常将增利底亚和弦的升五音降低到原位五音，把和弦解决到不做变化的大七和弦，如第 4 小节中所示。升五音也可以向上进行到六音，比如**谱 13–83** 所示。

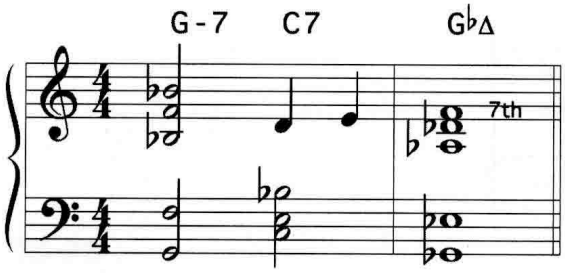
如果你在即兴中把一个大和弦改变为增利底亚，伴奏乐手一般会听到你的演奏并且也弹奏升五音。如果你在为他人伴奏，你也要达到这样的水平，能听到独奏乐手做出的改变并迅速加以调整。仔细地听！

13-84

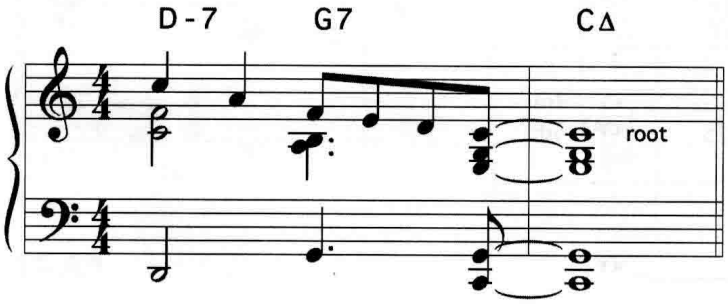


13-85

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化

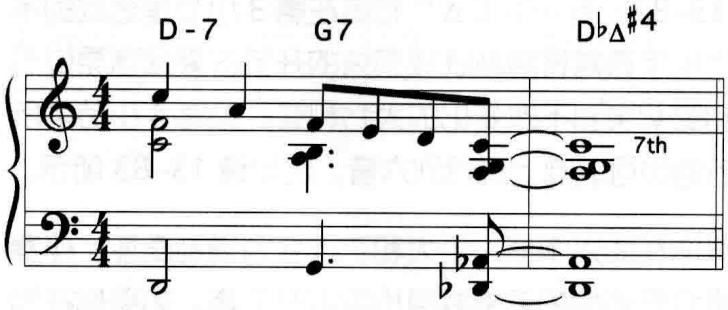


13-86



13-87

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



把 I 级和弦升高半音

如果一个 I 级和弦上的旋律音是根音或五音，你可以把这个和弦升高一个半音。你随时可以这么做，但更多的是在一首曲子的最后一个终止式的 I 级和弦上。

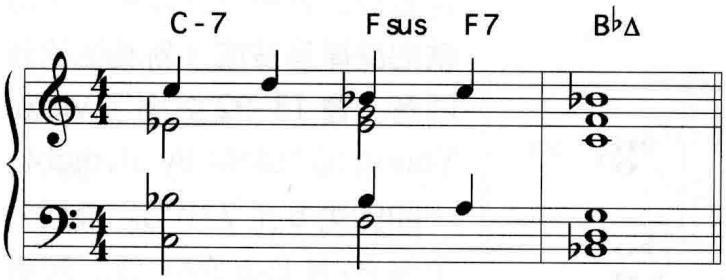
当 I 级和弦上的旋律音是根音时，把和弦升高半音（比如把 FΔ 变为 G♭Δ）就把旋律音变成了新和弦的大七音。**谱 13–84** 是 Richard Rodgers 的 "The Surrey With The Fringe On Top" 最后的终止式。演奏**谱 13–85**，听一下 Kenny Barron[17] 利用 FΔ 上的旋律音 F 把和弦向上升高半音重编为 G♭Δ。

Kenny Barron 在 Jimmy McHugh 的 "On The Sunny Side Of The Street"[18] 一曲上也用了同样手法，把 CΔ 和弦升高半音，把旋律音由和弦的根音变成了新的 D♭Δ 和弦的大七音。**谱 13–86** 给出了此曲的最后两个小节，而**谱 13–87** 是 Kenny Barron 的重编。请注意他给和弦加入的升四音。

[17] Kenny Barron, *The Only One,* Reservoir, 1990.

[18] Kenny Barron, *The Only One,* Reservoir, 1990.

13-88

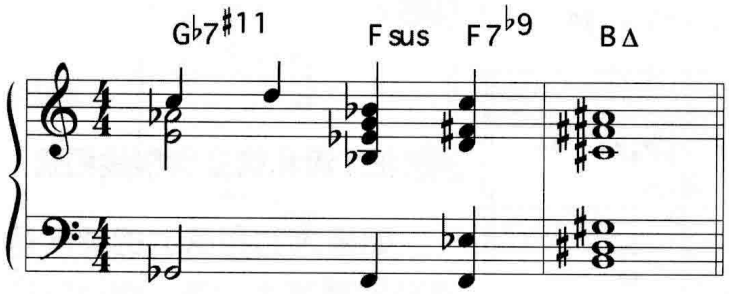


谱 13-88 是 Victor Young 的 "My Foolish Heart" 一曲最后的终止式。演奏**谱 13–89**，听一下 Bobby Hutcherson（McCoy Tyner 演奏钢琴）把 B♭Δ 变为 BΔ[19]。另外听一下 G♭7♯11 半音进行到 Fsus，这一手法我们在下一章中会提到。

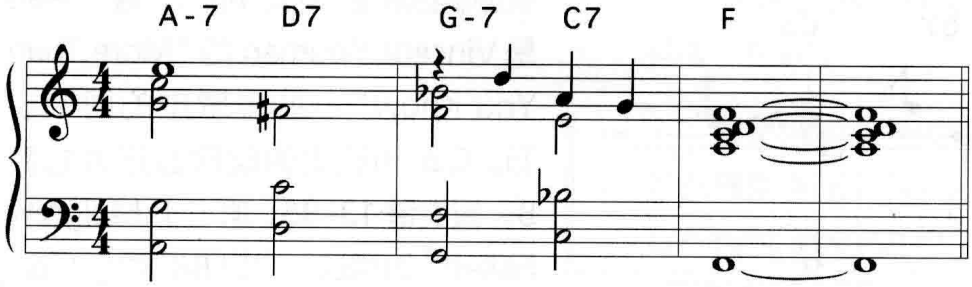
谱 13–90 给出了 Richard Rodgers 的 "Have You Met Miss Jones" 一曲的最后四小节。演奏**谱 13–91**，听一下 Kenny Garrett（Mulgrew Miller 演奏钢琴）把原来的 FΔ 变为 G♭Δ[20]。

13-89

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

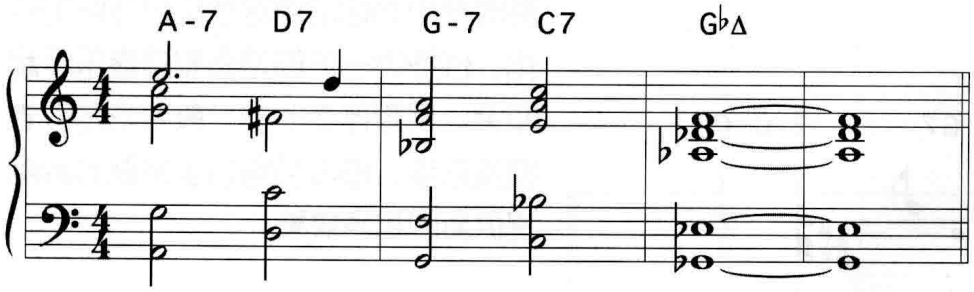


13-90



13-91

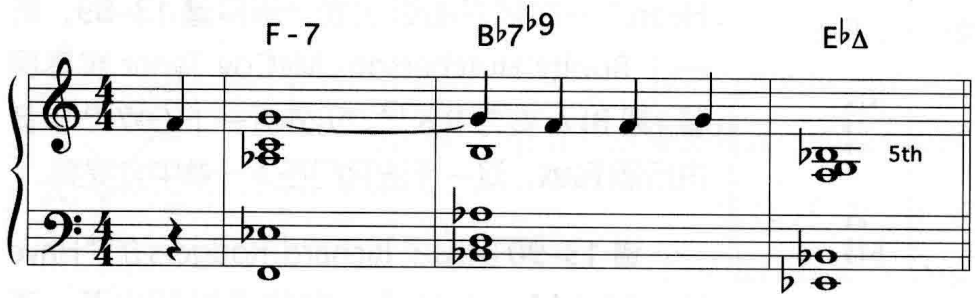
Mulgrew Miller 的钢琴和声做了简化



[19] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet,* Fantasy, 1981.

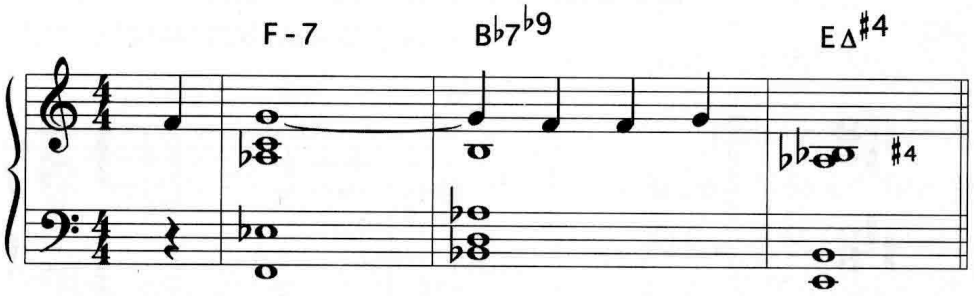
[20] *Introducing Kenny Garrett,* Criss Cross, 1984.

13-92



如果I级和弦上的旋律音是五音，把和弦升高一个半音就把旋律音变成了新和弦的升四音。**谱 13–92** 给出了 Victor Young 的 "Stella By Starlight" 一曲的第 5 至 7 小节。最后一个音 B♭ 是 E♭Δ 的五音。演奏**谱 13–93**，听一下 EΔ♯4 代替 E♭Δ，旋律音变成了 EΔ♯4 的升四音。

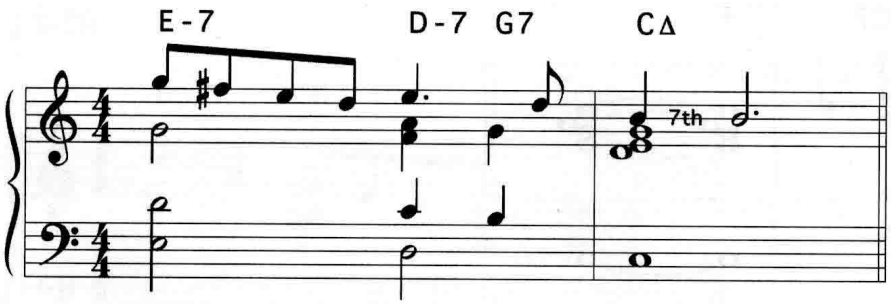
13-93



把 I 级和弦变为斜线和弦

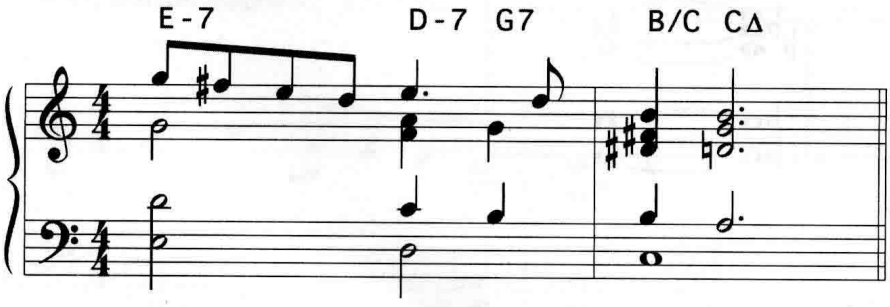
如果大七和弦上的旋律音是升四音或大七音，你可以把它改编为使用根音下方半音的大三和弦的斜线和弦（比如 B/C）。**谱 13–94** 是 Vincent Youman 的 "More Than You Know" 一曲主歌中的两个小节。CΔ 和弦上的旋律音是大七音 B。演奏**谱 13–95**，听一下 Mulgrew Miller[21] 利用这一点以 B/C 代替 CΔ，然后又把斜线和弦变回 CΔ。

13-94



13-95

Mulgrew Miller 的钢琴和声从原调做了移调并且做了简化



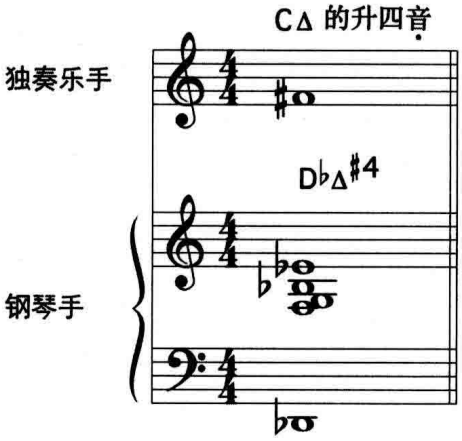
如果你是钢琴手或吉他手，在伴奏时要小心地运用这些比较冒险的变化。仔细听一下你是否和独奏乐手起冲突。尽管伴奏时的一般要求是跟着独奏乐手，但许多管乐手喜欢节奏组提供新的和声效果。

[21] Mulgrew Miller, *From Day To Day,* Landmark, 1990.

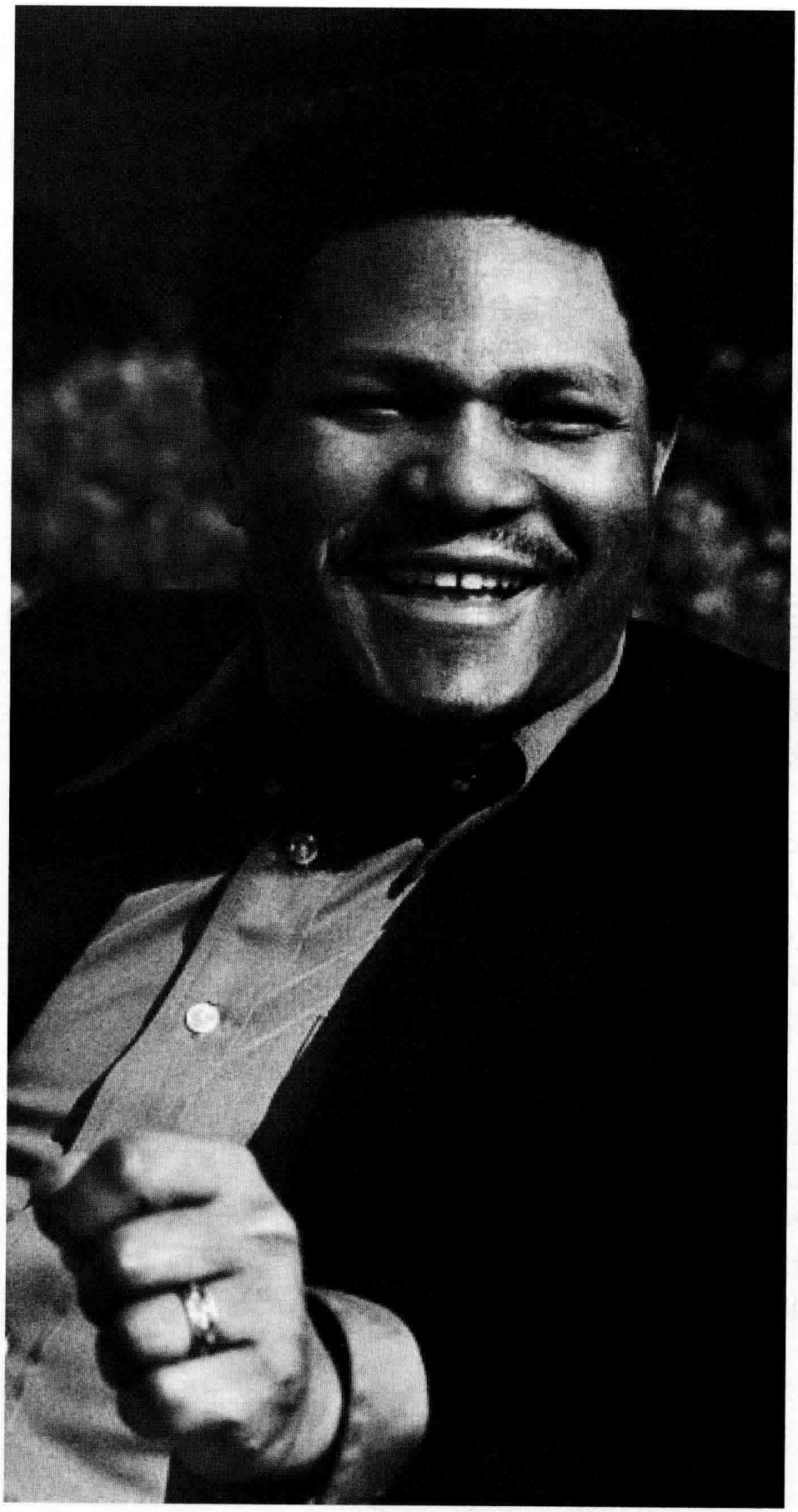
管乐手和歌手请注意

一般在乐曲的最后一个和弦上演奏或演唱的音都是原谱上的音。通常来说节奏组会采取渐慢的手法，并保持在最后第二个和弦上，以便于管乐手在演奏最后一个音之前先做一段即兴的华彩。管乐手和歌手常常忍不住要在最后一个音上“玩出些花样”。钢琴手和吉他手预测到最后一个音会像谱子上所示被演奏或演唱，他们等待着，同时也想在最后一个和弦上“玩出些花样”。如果管乐手或歌手没有选择谱上所示的原来的音，节奏组必须马上做出调整，而不是演奏他们自己想玩些花样的那个和弦。由于可能有四个乐手在一起（管乐手或歌手、钢琴手、吉他手、贝司手），所以出现错误的可能性很高。如果你（作为独奏乐手）尊重节奏组同伴的能力，那么一般来说最好是按谱上的音来演奏。如果你没有选用谱上的音，那么就可能会“翻车”。以下是一个“翻车”的例子：在最后的 CΔ 和弦上，独奏乐手演奏了 F♯（升四音），而不是谱上所写的音，而钢琴手演奏的是 D♭Δ♯4，见**谱 13–96**。

13-96



如果你确实要演奏或演唱一个和谱面上不同的音，那么就演奏这个音，保持一两秒，让同伴听到这个新的音并有时间做出调整，然后你再点头示意他们演奏出最后的和弦。



McCoy Tyner

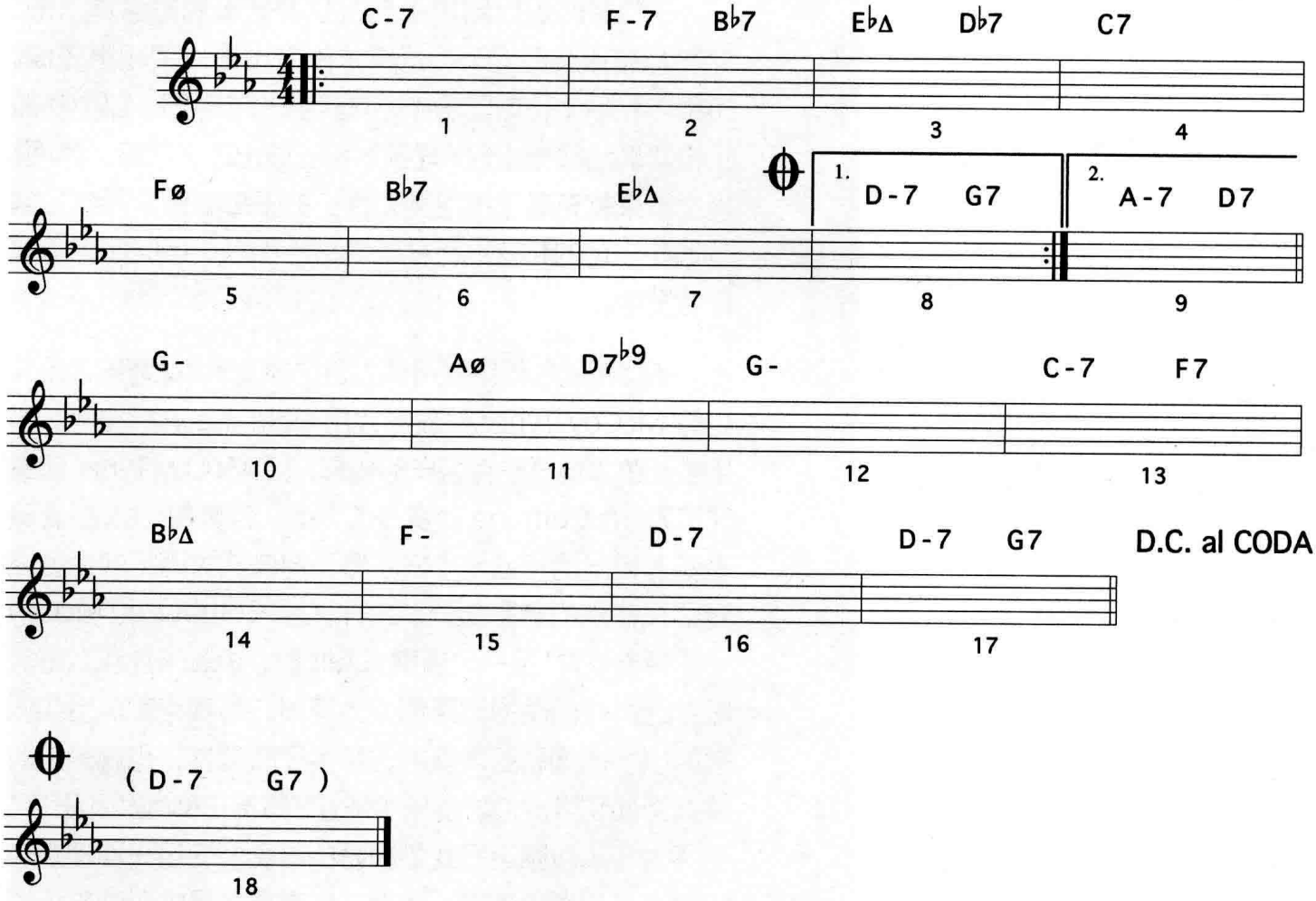
在即兴独奏中进行和声重编

在独奏时进行和声重编几乎都是没有语言提示的。你要竖起耳朵仔细听，这样才能做出即兴的和声重编。如果你和一个特定的乐手合作足够长的时间，那你就能比较准确地预测出他 / 她要对和弦做出什么改编。然而，爵士本来就充满了不可预知性。由于每个乐手都或多或少地在一定的和弦进行框架内进行即兴，所以任何事情都会发生。

不可预知的程度使得有人曾说爵士是“惊喜的音乐”。尽管 McCoy Tyner 一般都会用 Coltrane 进行独奏时所用的和弦，但还是有这样的情况，即 McCoy Tyner 演奏了 C7$^{\flat 9}$ 而 Coltrane 演奏了 C7alt。就算每个人都演奏基本上相同的和弦是个好主意，但模式太固定的话会减弱即兴音乐的精彩之处。为什么当 Coltrane 和 McCoy 一个演奏 C7$^{\flat 9}$ 另一个演奏 C7alt 时，听起来还那么好听呢？因为他们俩的和声都十分清晰，节奏稳定。当他们暂时以不同的和弦演奏时，产生了双调性，也就是同时演奏两种和声。最好的乐手能在“演奏正确的和弦进行”和不为和弦所困之间找到很好的平衡。这是一种理想中的状态。但要达到这一状态，你需要大量的时间来练习“演奏正确的和弦进行”。

对于钢琴手和吉他手：在伴奏时应该选什么和弦？就像击球手挥出第一棒试下一投手投出的球，就算拥有许多年经验的最好的乐手，也会在独奏乐手开始即兴后的头一两遍和弦进行时演奏最简单的伴奏以熟悉独奏乐手的风格。

13-97


C-7 F-7 B♭7 E♭Δ D♭7 C7
1 2 3 4
Fø B♭7 E♭Δ
1. D-7 G7
2. A-7 D7
5 6 7 8 9
G- Aø D7♭9 G- C-7 F7
10 11 12 13
B♭Δ F- D-7 D-7 G7
D.C. al CODA
14 15 16 17
(D-7 G7)
18

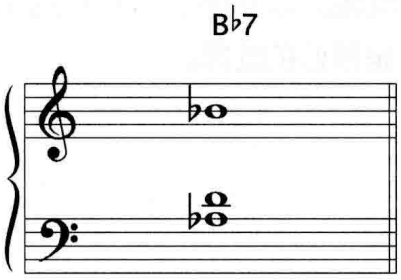
对 "I Hear A Rhapsody" 进行和声重编

我们来看一下 "I Hear A Rhapsody" 的和弦进行，见**谱 13–97**，看看我们在即兴时能对 II、V 和 I 级和弦做出哪些和声重编。此例中的旋律被省略了，因为除非你要以旋律为基础来做即兴，不然只有和弦进行才是重要的。这里给出的和弦进行是未经变化的，除了那些在主旋律段落中已经写明的变化和弦（比如第 5 小节中的 Fø，此小节中的一个旋律音是 C♭，F-7 的降五音）。你在做即兴时比演奏曲头时拥有更多的自由，但你仍要留意每个和弦的和声倾向（什么样的听起来流畅）。如果你是钢琴手、吉他手或贝司手，在为独奏乐手伴奏，你就要注意听并争取与独奏乐手合上拍。这不仅仅要靠听觉，还要做出一些聪明的猜测。

第 1 小节里的 C-7 起到主音小和弦（它不是一个 II–V 的一部分）的作用，所以你可以照谱面演奏或把它改编为 C-6 或 C-Δ。如果你在伴奏，不知道独奏乐手要用 C-7 还是 C-Δ，那么 C-6 是一个安全的和弦，因为 C-6 里的音在 C 多利亚（C-7）音阶和 C 旋律小调（C-Δ）音阶上都能用。

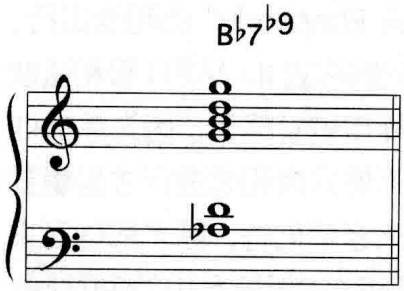
第 2 小节中的 F-7–B♭7 是一个 II–V，可以被改编为小调 II–V，但在此处用 Fø 代替 F-7 会“预示”第 5 小节中的 Fø，会削弱那个小节中的惊喜感。这并不是说你不能演奏 Fø——记住，这些只是指导意见，不是规则——但请留意不要仅仅关注你当前演奏的和弦。

13-98



第 2 小节中的 B♭7 是一个 II–V 的一部分，也向下五度进行解决。这意味着使用降九或 alt 是一个很好的选择，当然你也能不加改变地演奏 B♭7。如果你在伴奏，你应该用哪个 B♭7？没有变化的 B♭7？ B♭7$^{\flat 9}$？ B♭alt？当然要仔细听独奏乐手的演奏，争取跟上他们做出的任何和声选择。此外还有一些策略能增加你选择正确和弦的机会。你可以把第一个 B♭7 弹得尽量中性，比如**谱 13–98** 中的钢琴和声。B♭7 的根音、三音、七音能让独奏乐手演奏 B♭7、B♭7$^{\flat 9}$ 或者 B♭alt，因为根音、三音和七音都包括在这三个和弦的音阶里。

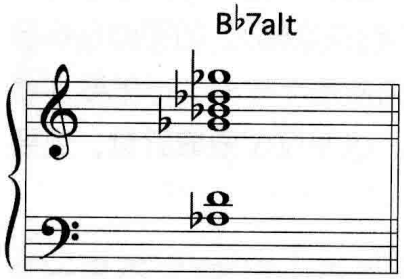
13-99



如果独奏乐手在第 2 小节演奏了 B♭7♭9，那么在第二个八小节上演奏**谱 13–99** 的和弦就是很好的预测。许多乐手喜欢在一首曲子的特定和弦上使用同一种变化。但请小心：一名乐手水平越高，你就越无法预测他 / 她要做些什么。

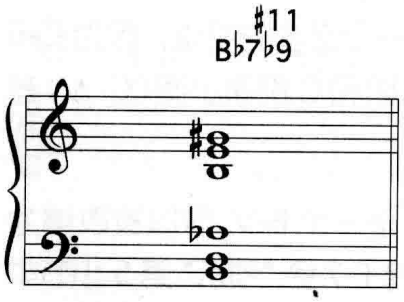
如果你在第 2 小节弹奏了 B♭7♭9 的和弦配置（**谱 13–99**），但独奏乐手用的是B♭alt，那么在第二个八小节上你可能会选择**谱 13–100** 所示的 B♭7alt 和弦。如果独奏乐手辜负了你的期望，又演奏了一个 B♭7♭9，别绝望！再下一次，你可以演奏**谱 13–101**。这一和弦配置同时包含了减音阶和 alt 音阶中的音，在 B♭7♭9 和 B♭7alt 上都适用。

13-100



如果以上这些显得过于未雨绸缪，也别担心。你演奏得越多，就越能把和其他乐手的互动的内容内化于心，这一切也越显自然，你在演奏时也会想得越少。就算独奏乐手演奏 B♭7alt, 而钢琴手和吉他手演奏 B♭7♭9，这听起来也还是不错的。如果每个乐手都做到和声清晰，节奏稳定，和声上短时的差异会听起来是双调性而不是错音。

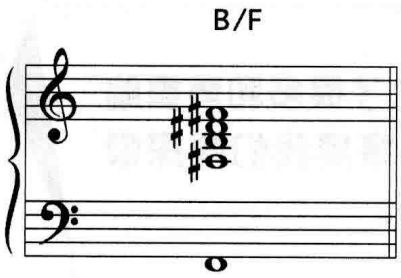
13-101



在第 3 小节第一个和弦 E♭Δ 上你能做出的改变，在此曲的其他大和弦上都可以使用。在即兴时，你可以在任何时候把大七和弦改为利底亚（此例中变为 E♭Δ♯4）。E♭Δ♯5 也是一个选择，但这里和弦只持续了两拍，而 Δ♯5 和弦一般在时间和空间更多的情况下会比较有效，以使和弦能充分展示和声效果。这并不是说在只有两拍的情况下你不能使用 Δ♯5。一个大师级乐手能在一拍里演奏一个 E♭Δ♯5 和弦并且演奏得很好听。

第 3 小节中的 D♭7 并不是 II–V 的一部分，不向下方五度解决，所以 D♭7♯11 听起来很流畅。第 4 小节中的 C7 向下方五度解决，所以降九或 alt 是很好的选择。

13-102



第 5 小节中的 Fø 已经改变了，因为这一小节中的一个旋律音 C♭ 是 F-7 的降五音。在独奏时，你可以演奏 F-7，但是许多乐手会选择更有意思的 Fø。你也不必在每次都用一样的方法演奏它。请别忘了这是一首 AABA 曲式的曲子：如果这首曲子的副歌持续十遍，那你就会演奏这个和弦三十次。如**谱 13–102** 所示，间或把这一和弦改编为 B/F 会增加一些对比。

第 6、第 7 小节中的 B♭7–E♭Δ 是 V–I 进行，和第 2、第 3 小节中的情况一样。

在第一个结尾（第 8 小节）中的 D-7–G7 这一 II–V 进行值得注意，因为它们解决到第 1 小节中的 C 小和弦。这创造了一个小调 II–V 进行的可能（Dø、G7alt 或 G7♭9）。你并不是一定要演奏小调 II–V。未改变的 D-7 和 G7 也能平顺地解决到 C-，但许多乐手喜欢小调 II–V 进行到主调小和弦的音响效果。

在第二个结尾，也就是第 9 小节，也是这一情况。A-7–D7 这一 II–V 进行解决到 G 小和弦，创造了改编为小调 II–V–I（Aø、D7alt 或 D7♭9–G-）的可能。

第 10，和 12 小节中的 G- 和弦是主调小和弦，所以 G-Δ 或者 G-6 比起 G-7 来更有味道一些。

第 11 小节中的 Aø–D7$^{\flat 9}$ 这一 II–V 进行已经被改变过了，因为小节中的旋律音 E♭ 是 Aø 的降五音以及 D7$^{\flat 9}$ 的降九音。你在即兴时不一定要演奏这一小调 II–V 进行，但大部分乐手还是会演奏它，因为下一个和弦是 G 小和弦（D7alt 和 D7$^{\flat 9}$ 听起来一样好）。

在第 13 至 14 小节中有一个 II–V–I。F7 和弦改为降九或 alt 都很好。

第 15 小节中的 F- 是主调小和弦，所以 F-Δ 或 F-6 可能比 F-7 听起来更好，当然三者任何一个都没问题。

第 17 小节中的 D-7–G7 的 II–V 进行解决到第 1 小节中的 C 小和弦，所以小调 II–V（Dø、G7$^{\flat 9}$ 或 G7alt）听起来很好。

第 18 小节，也就是最后的回复小节，也可以用这样的小调 II–V 进行。

我们已经讨论了很多和声重编的基本内容，下一章里我们要探索一些更高级的技巧。

第十四章　高级和声重编

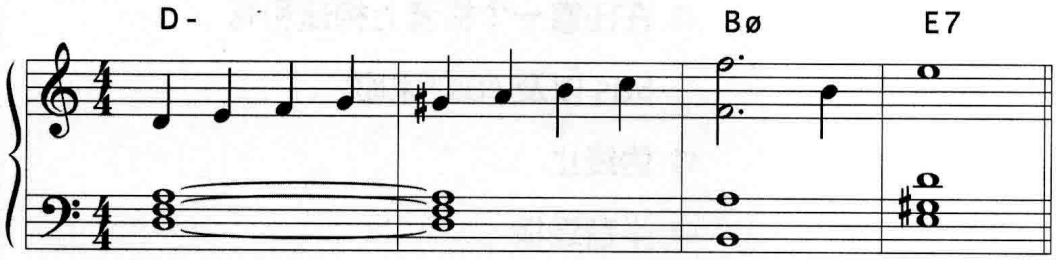
- ◎ 反向进行
- ◎ 平行进行
- ◎ 斜线和弦
- ◎ 上行和下行贝司旋律
- ◎ 在任意一个根音上构造和弦
- ◎ Sus 以及 sus$^{\flat 9}$ 和弦
- ◎ 伪终止
- ◎ 半音连接
- ◎ 用 V 级和弦引出一个和弦
- ◎ 使用减和弦
- ◎ 改变旋律
- ◎ 改变和弦
- ◎ 共同音
- ◎ 持续低音
- ◎ 综合各种技巧

本章讨论一些更高级的和声重编技术——使用这些技术你等于是将一首标准曲目重新作曲。

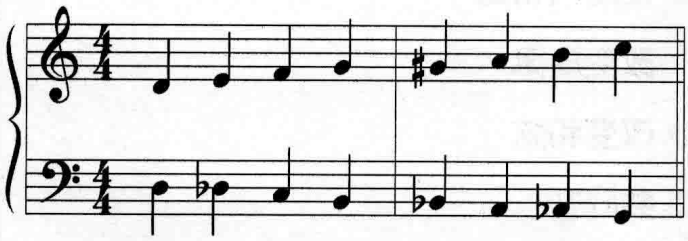
反向进行

当两个音或两个和弦向着相反的方向发展，就称为反向进行（Contrary Motion），它们或是向密集发展，越来越近，或是向开放发展，越来越远。听一下**谱 14–1**，这是 Jerome Kern 的 "Yesterdays" 一曲的第 5 至 8 小节。**谱 14–2** 给出了第 5 和第 6 小节上的旋律以及一段下行的半音进行。这是一个反向进行的例子：旋律向一个方向发展（向上），贝司旋律向另一方向发展（向下）。

14-1

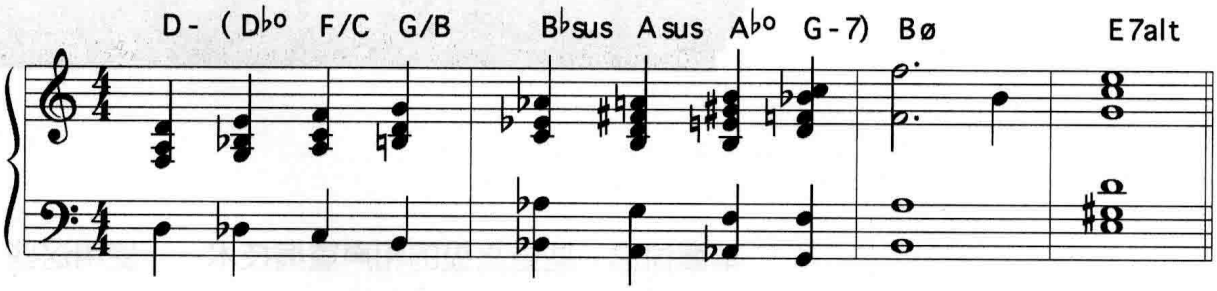


14-2



使用反向进行能拓展大量的和声发展的可能，演奏一下**谱 14–3** 就能听到这样的效果。在此例中 Kern 的这首曲子的旋律中每一个音现在都被重编为一个单独的和弦。

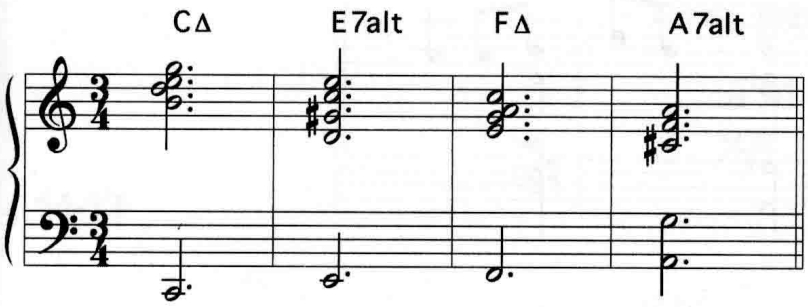
14-3



一种音乐能受到欢迎，结构是关键要素。高度结构化的曲子受人喜爱，而反向进行加强了结构的效果。反向进行不仅听起来很好（更丰富的和弦），也迎合了我们的思想（结构的存在）。

14-4

Chick Corea 的钢琴和声做了简化

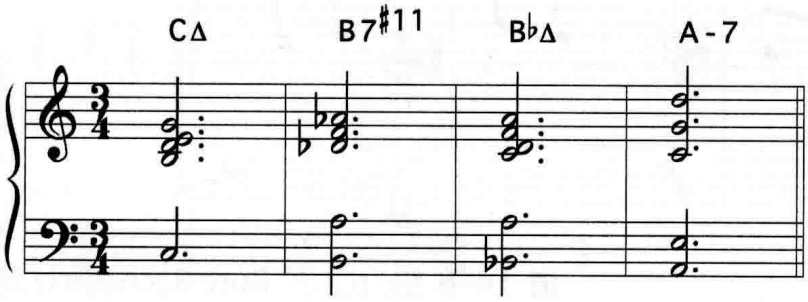


Joe Henderson 和 Chick Corea 在 Corea 的 "Mirror, Mirror"[1] 一曲中使用了两种不同的反向进行：**谱 14–4** 是向密集发展的反向进行，旋律下行而贝司音上行；**谱 14–5** 是开放型的反向进行，旋律上行而贝司音下行。

演奏**谱 14–6**，听一下 Herbie Hancock 在他自己的 "Dolphin Dance"[2] 一曲中运用的反向进行，旋律上行而和弦下行。

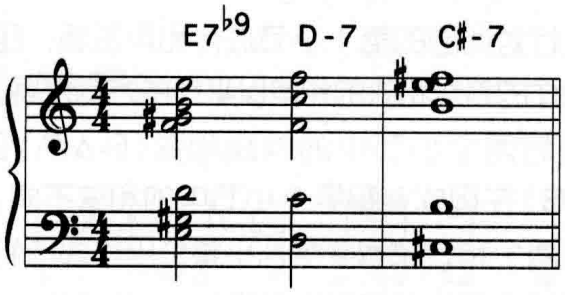
14-5

Chick Corea 的钢琴和声做了简化



14-6

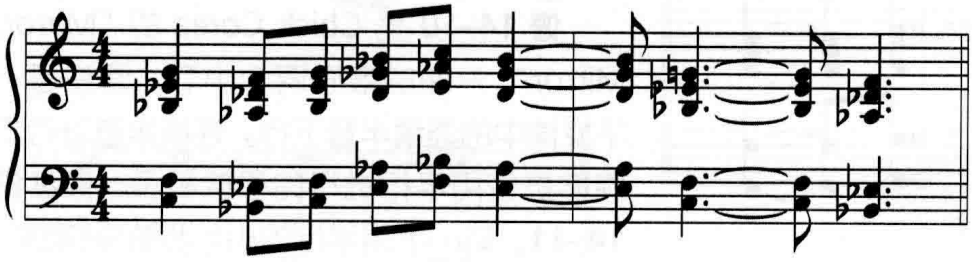
Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化



平行进行

演奏**谱 14–7**，听一下平行进行（Parallelism）的音响效果。平行进行也就是同样的和弦以相同的方向进行。这是 McCoy Tyner 在他的 "Peresina"[3] 一曲中演奏的前奏。和反向进行一样，平行进行也能加强结构的效果。

14-7

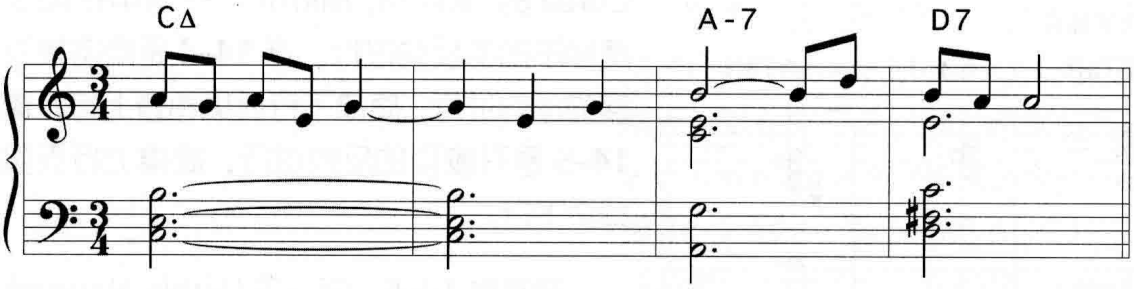


[1] Joe Henderson, ***Mirror, Mirror,*** Verve, 1980.

[2] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

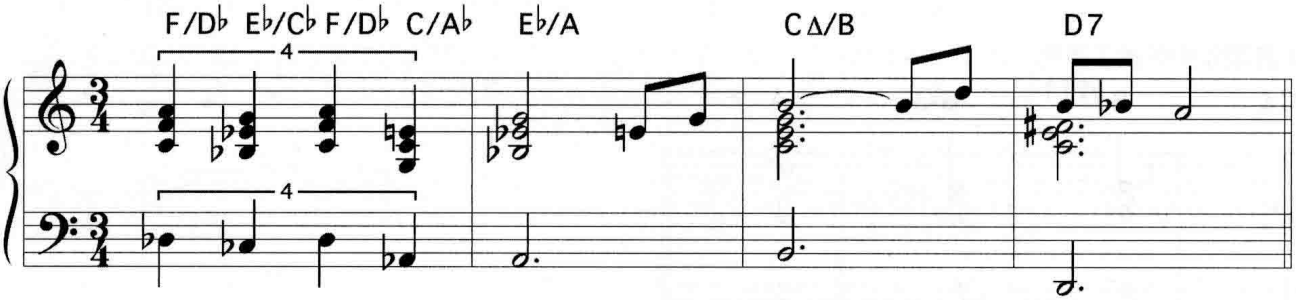
[3] McCoy Tyner, ***Expansions,*** Blue Note, 1968.

14-8

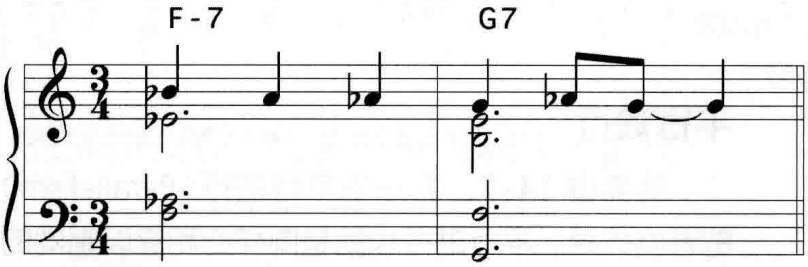


14-9

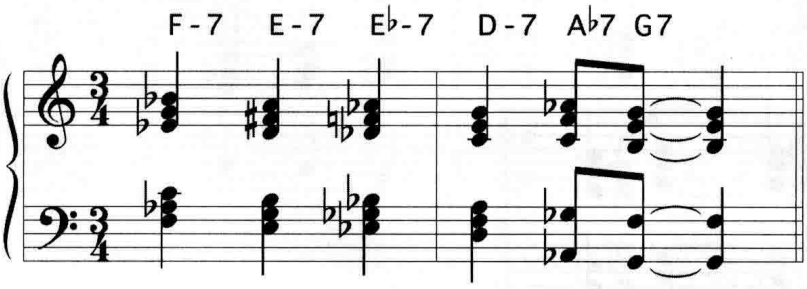
Mulgrew Miller 的钢琴和声做了简化



14-10



14-11



谱 14–8 给出了 Burt Bacharach 的 "What The World Needs Now Is Love" 一曲的第 5 至 8 小节。演奏**谱 14–9**，听一下 Joe Henderson 和 Mulgrew Miller[4] 使用平行进行对此曲的第 1 小节进行和声重编：四个同样的斜线和弦的和声以平行的方向发展。即使后两个小节中的斜线和弦（E♭Δ/A 和 CΔ/B）在构成上和第 1 小节中的和弦不同，但这两个和弦仍然使得几乎整个乐句都由斜线和弦组成，保持了平行进行。我们在下一节中会讨论使用斜线和弦的和声重编。

谱 14–10 是 Chick Corea 的 "Mirror, Mirror"[5] 一曲的最后两个小节。请注意一下旋律中的连续半音下行。连续半音进行的旋律是使用平行进行的极佳机会。演奏**谱 14–11**，听一下用平行的小七和弦重编后的效果。我把平行进行延伸到了最后一小节，因为D-7加上G7构成了一个II–V进行（D-7–G7）。最后两个旋律音也是半音进行，所以我们继续使用平行进行的和弦，A♭7 到 G7。

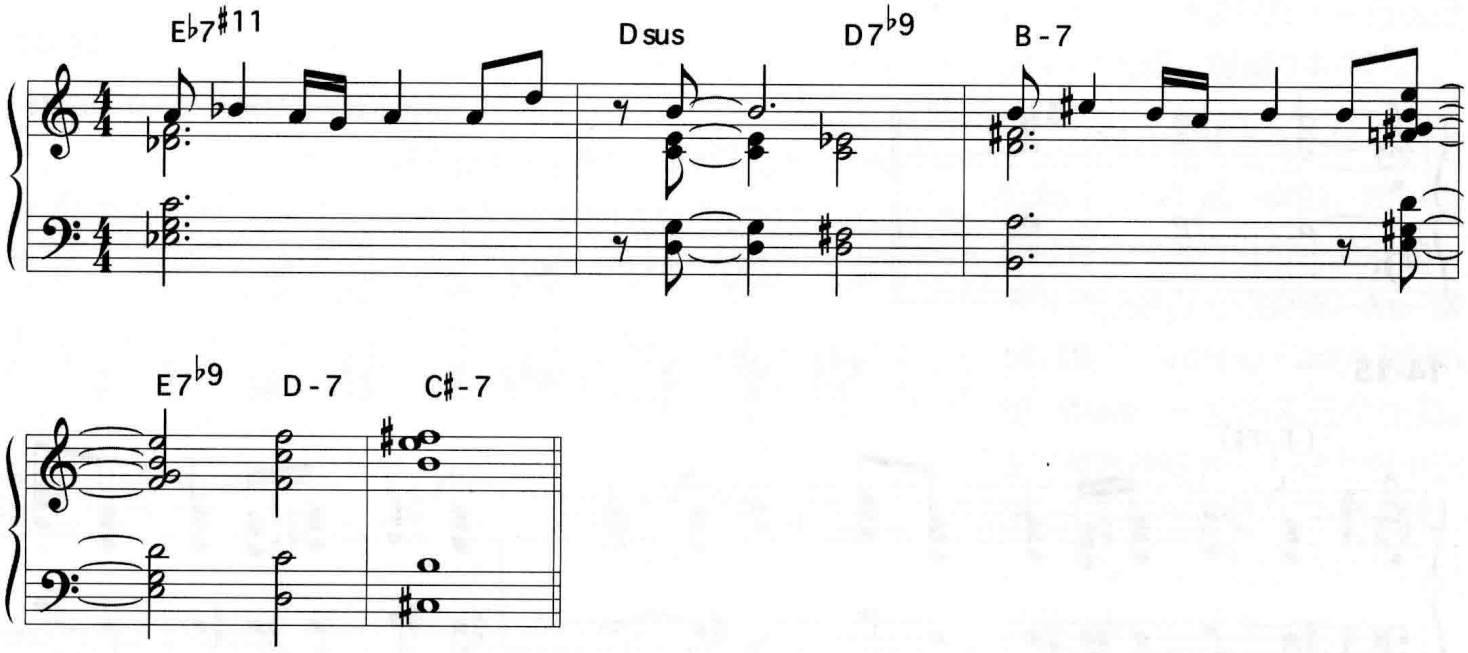
[4] Mulgrew Miller, ***The Countdown,*** Landmark, 1988.

[5] Joe Henderson, ***Mirror, Mirror,*** Verve, 1980.

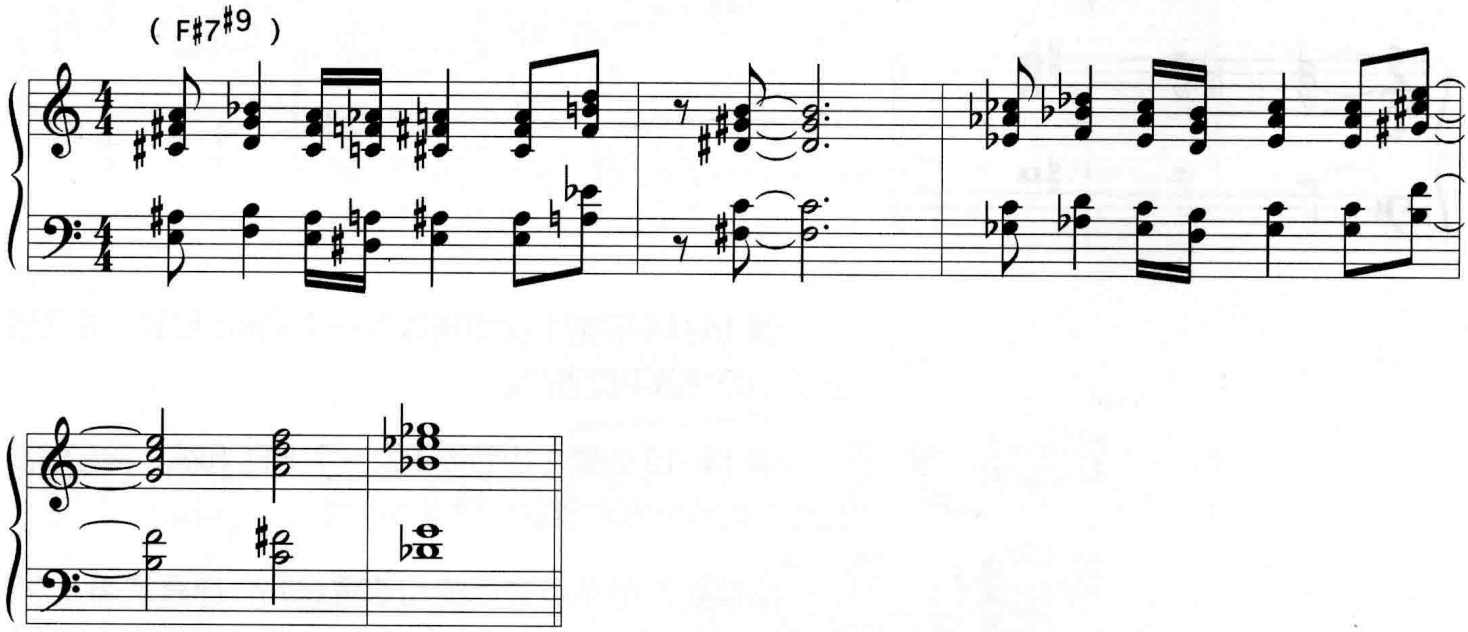
谱 14–12 给出了 Herbie Hancock 的 "Dolphin Dance"[6] 一曲中的五个小节。后面的三个谱例给出了和声重编后的第一个和弦以及相应的整个五小节的平行进行。

谱 14–13 中第一个和弦被改为无根音的 F♯7♯9 和弦配置，并在之后的小节中做平行进行。

14-12

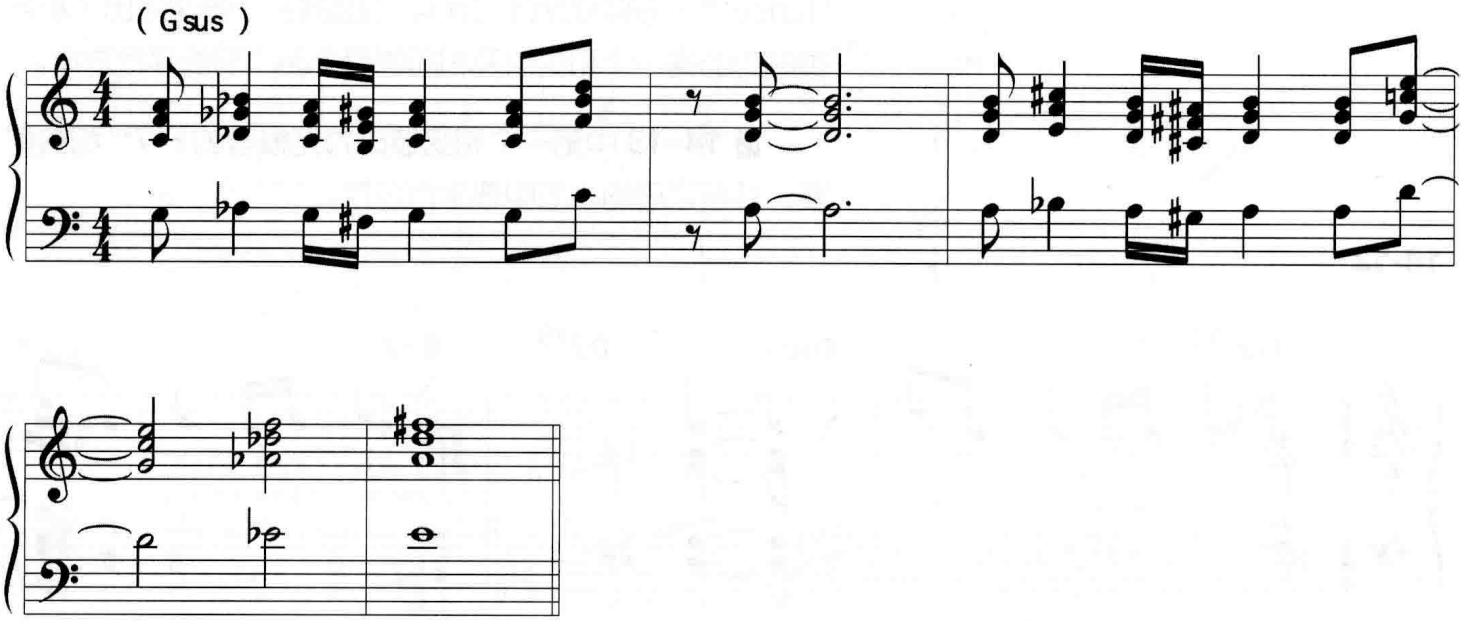


14-13

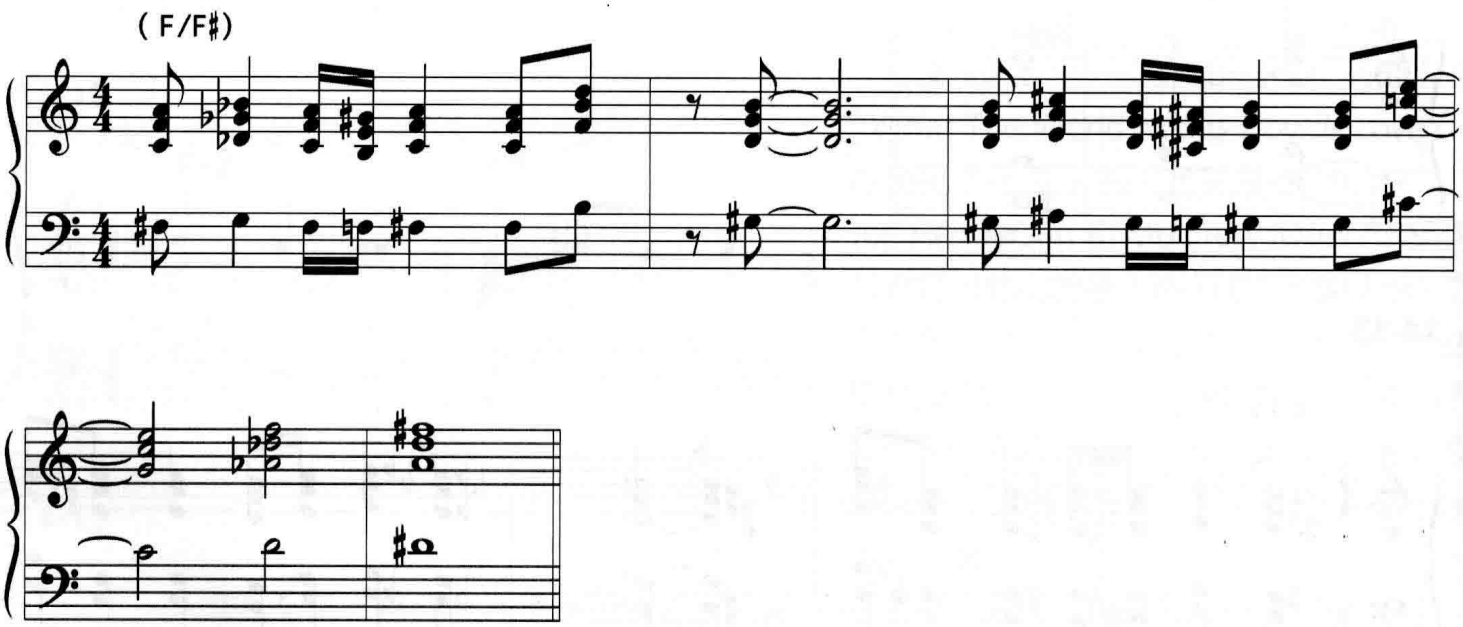


[6] Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.

14-14



14-15

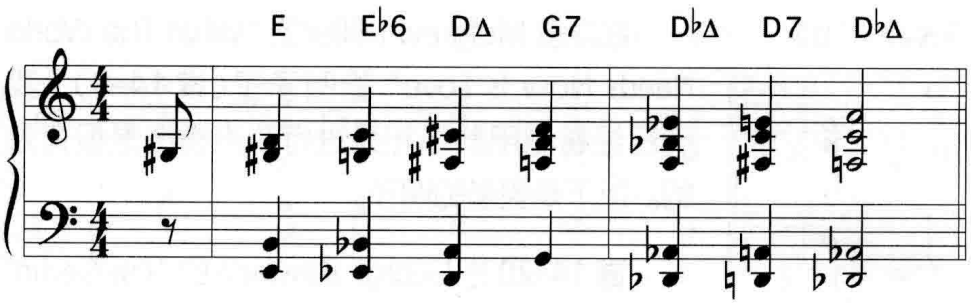


谱 14–14 中第 1 小节被改为一个 Gsus 和弦，并在后面的小节里做平行进行。

谱 14–15 中第 1 小节被改为一个 F/F♯ 和弦，并在后面的小节里做平行进行。

你喜欢这些平行进行的和弦重编吗？你喜欢哪一个？为什么我选择了 F♯7♯9、Gsus、F/F♯ ？因为我喜欢这些和弦的音响效果。他们的功能（II级、V级或I级）并不非常重要，因为平行进行的同一类和弦并不需要由一个解决到另一个。

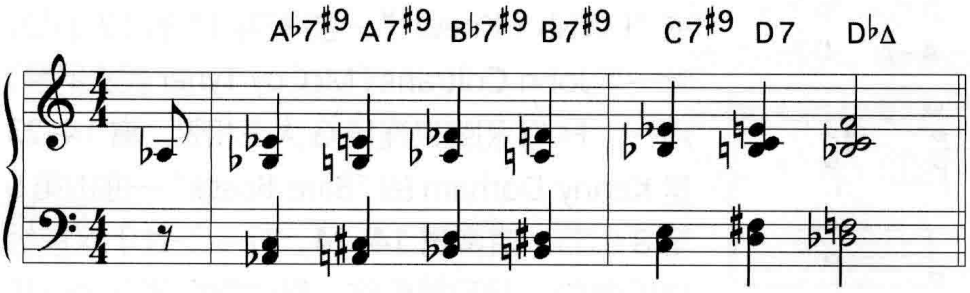
14-16



谱 14–16 是 Billy Strayhorn 的优美的慢歌 "Lush Life" 一曲的最后两个小节。要把原曲的和声进行做改编变得更好听是很难的（请注意前三小节中旋律与和弦根音的反向进行），但 John Coltrane 和 McCoy Tyner 在这最后两个小节里演奏了平行进行的 V7♯9 和弦，见**谱 14–17**[7]。

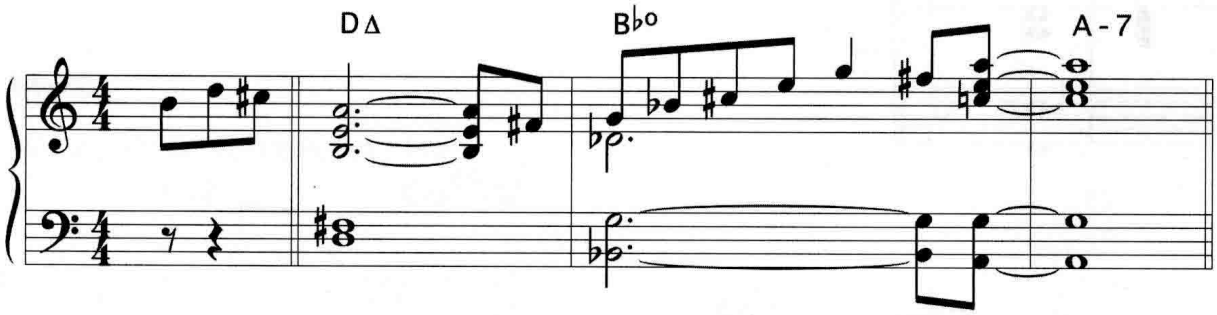
14-17

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

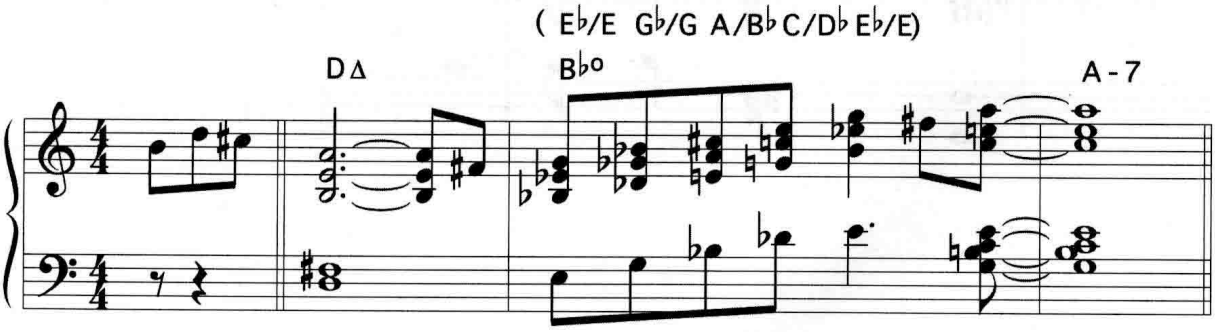


在减音阶和声里，任何内容相隔小三度都是一样的，所以也十分合适做平行进行。请留意一下以小三度进行的旋律片断。**谱 14–18** 是 Antonio Carlos Jobim 的 "Wave" 一曲的前三个小节。请注意旋律在 B♭° 和弦上以小三度上行。现在演奏一下**谱 14–19**，听一下平行小三度上行的斜线和弦的效果。

14-18

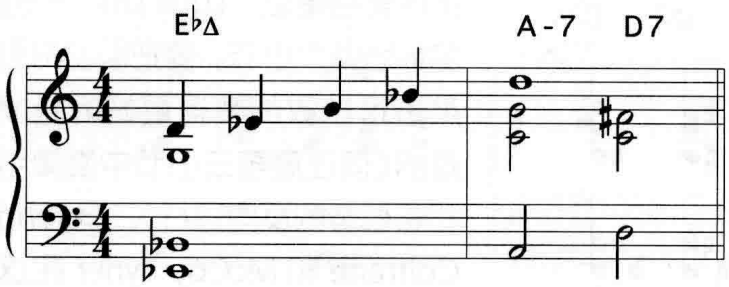


14-19



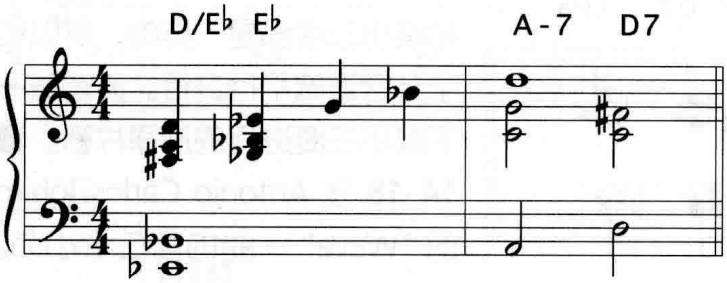
[7] *John Coltrane And Johnny Hartman,* MCA/Impulse, 1963.

14-20

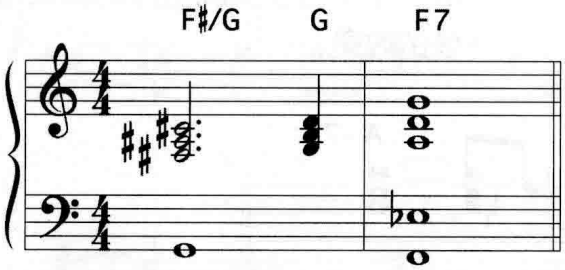


14-21

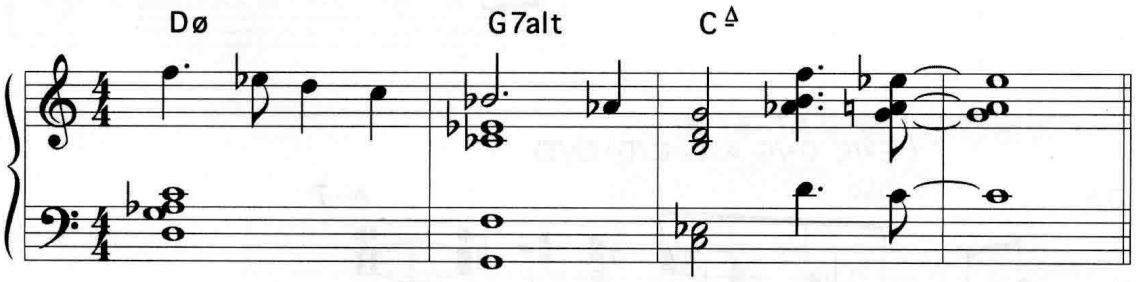
Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



14-22



14-23



斜线和弦

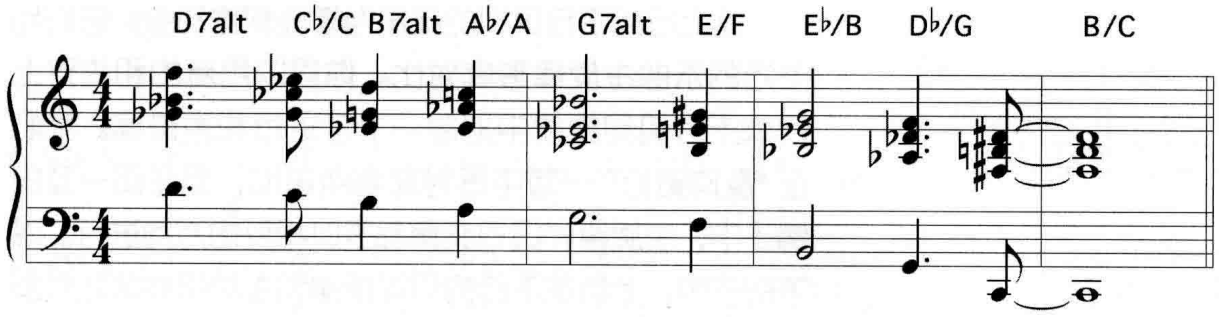
在之前 Mulgrew Miller 的 "What The World Needs Now Is Love" 的例子里（**谱 14–9**），我们已经看到用斜线和弦进行和声重编是很有效的。以下是更多的例子。

谱 14–20 是 George Bassman 的 "I'm Gettin' Sentimental Over You" 一曲的前两个小节。Kenny Barron 把 E♭Δ 和弦改为 D/E♭，见 **谱 14–21**[8]。演奏 **谱 14–22**，这是 Harry Warren 的 "I Wish I Knew"[9] 一曲的第 11 和 12 小节，听一下 John Coltrane（McCoy Tyner 演奏钢琴）用一个 F♯/G 和弦来连接 G 大三和弦。**谱 14–23** 是 Kenny Dorham 的 "Blue Bossa" 一曲的第 5 至 8 小节。演奏 **谱 14–24**，听一下对于这首经典乐曲的一例和声重编，其中包含了几个斜线和弦。

[8] Kenny Barron, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.

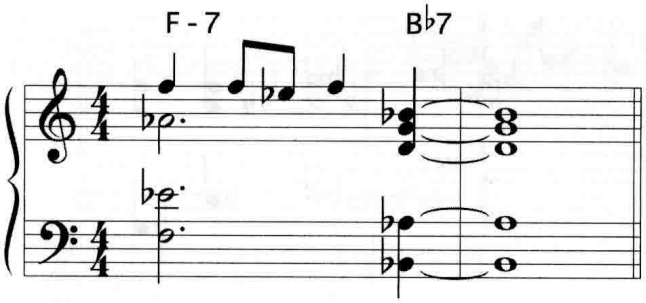
[9] John Coltrane, ***Ballads,*** MCA/Impulse, 1961.

14-24



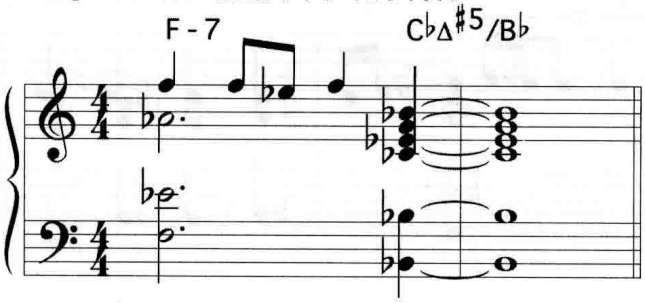
斜线和弦并非总是由一个低音加一个三和弦构成，它们也可以是一个低音加一个七和弦。**谱 14–25** 是 Anthony Newley 的 "Who Can I Turn To" 一曲的第 3 和第 4 小节。**谱 14–26** 是 Mulgrew Miller 用 C♭Δ♯5/B♭ 和弦代替了原来的 B♭7 和弦[10]。

14-25



14-26

Mulgrew Miller 的钢琴和声做了简化

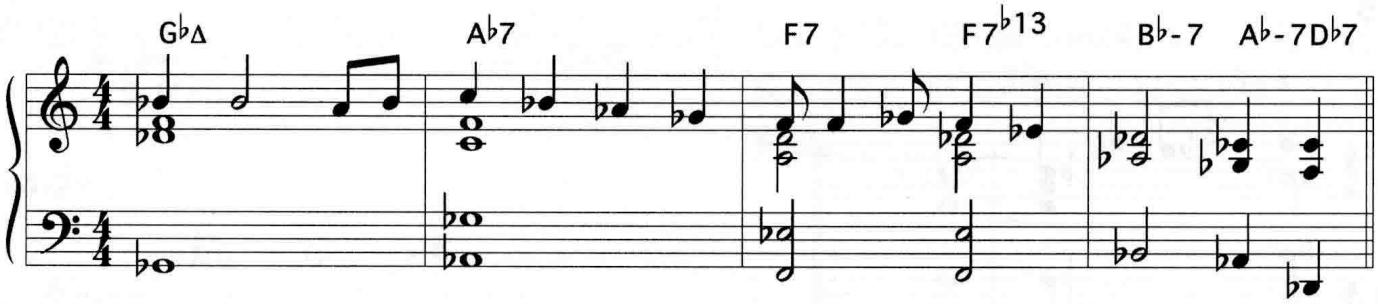


[10] Mulgrew Miller, *Time And Again,* Landmark, 1991.

上行和下行贝司旋律

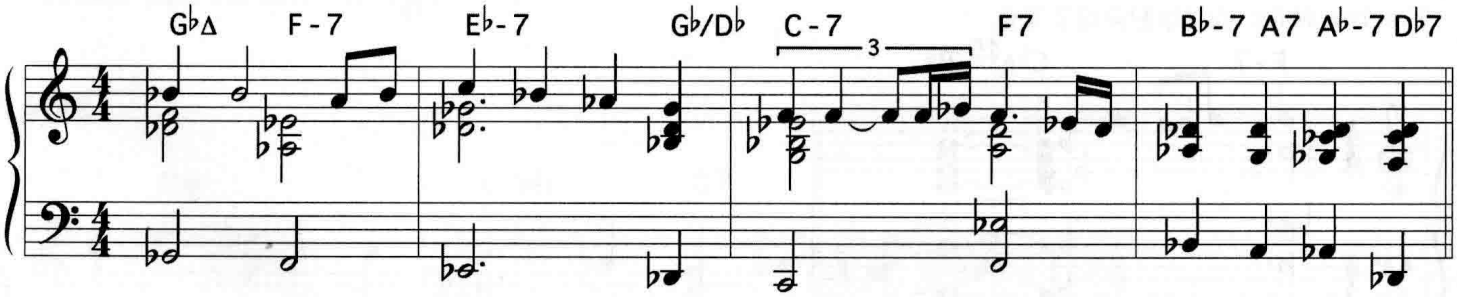
以上行或下行贝司的旋律为基础构建和弦，它们与上方的乐曲主旋律形成对比。你可以用新的和弦对上行或下行贝司旋律中的每一个音进行和声重编。我们在“反向进行”一节中已对此有所讨论，但在那一节的例子中，主旋律和贝司旋律都是以相反的方向进行。以下例子中，上行或下行的贝司旋律和主旋律并非总是反向进行。**谱 14–27** 是 Jimmy Van Heusen 的 "All The Way" 一曲的第 9 至 12 小节。演奏**谱 14–28**，听一下 Cedar Walton 在下行的贝司旋律的每一个音符 G♭、F、E♭、D♭、C 上都使用了不同的和弦[11]。

14-27



14-28

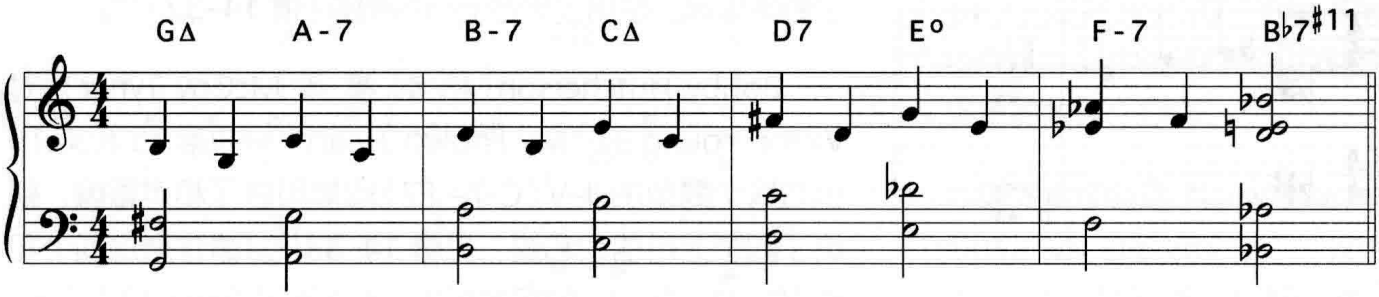
Cedar Walton 的钢琴和声做了简化



[11] Woody Shaw, *Setting Standards,* Muse, 1983.

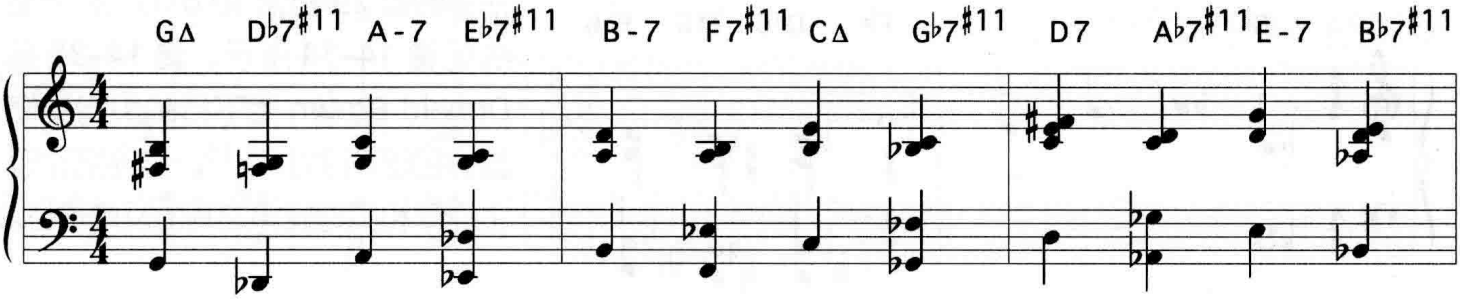
14-29

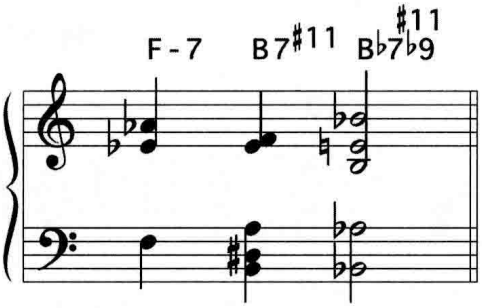
Kenny Drew 的钢琴和声做了简化



14-30

Dick Whittington 的钢琴和声做了简化



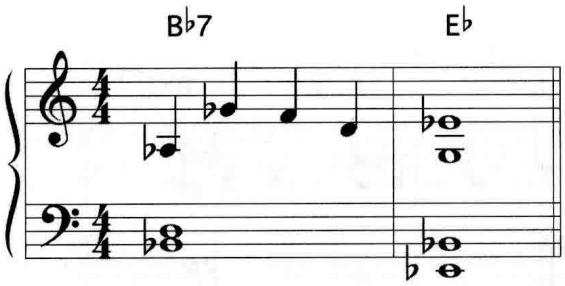


演奏**谱 14–29**，听一下 John Coltrane（Kenny Drew 钢琴伴奏）在上行的贝司旋律伴奏下演奏的 Jerome Kern 的 "I'm Old Fashioned" 一曲，在每个贝司音上都用了不同的和弦[12]。演奏**谱 14–30**。加州湾区的钢琴手 Dick Whittington[13] 在同样这首乐曲的这四个小节做了和声重编，其中每隔一个和弦使用了 V7♯11 和弦。每个 V7♯11 和弦都比前一个和弦低了一个三全音。

[12] John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.

[13] 他是加州伯克利地区的 Maybeck 音乐厅（Maybeck Recital Hall）的老板，同时企划推出了 Concord 唱片公司出品的 ***Maybeck Recital Hall Series*** 系列唱片。

14-31

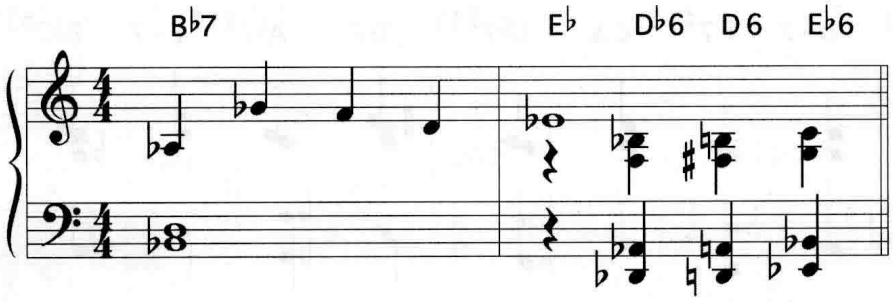


Kenny Barron 将 George Bassman 的 "I'm Gettin' Sentimental Over You" 一曲中的一个小节（**谱 14–31**）做了和声重编，使用了半音上行的和弦（**谱 14–32**）[14]。

Bobby Hutcherson（和钢琴手 McCoy Tyner）对 Victor Young 的 "My Foolish Heart" 一曲第 15 和第 16 小节这个简单的 II–V（C-7– F7）回复段做了和声重编，使用了四个上行的七和弦，见**谱 14–33**[15]。请注意这四个和弦（C、D、E♭、F）的根音构成了 C 多利亚音阶的前四个音。

14-32

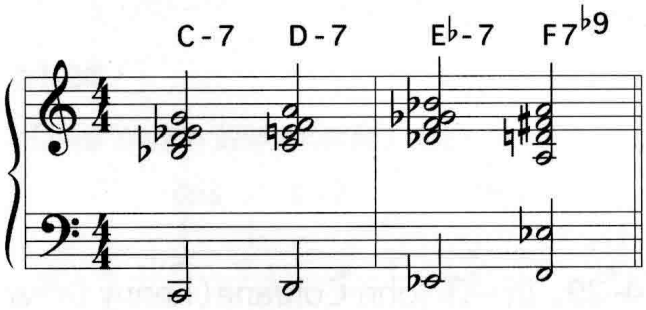
Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



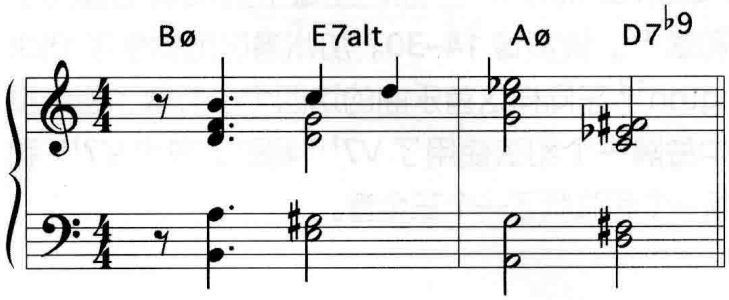
多数爵士乐手在 George Gershwin 的 "Embraceable You" 一曲的第 29 和第 30 小节上会演奏成如**谱 14–34** 所示。**谱 14–35** 是 Donald Brown 用下行的贝司旋律重编的这两个小节[16]。另外请注意主旋律和贝司旋律之间的反向进行。

14-33

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

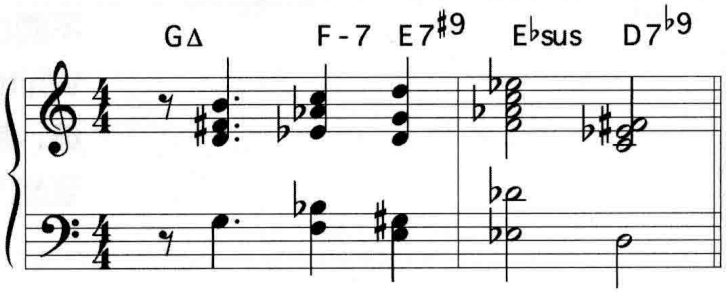


14-34



14-35

Donald Brown 的钢琴和声做了简化



[14] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.

[15] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet,* Fantasy 1981.

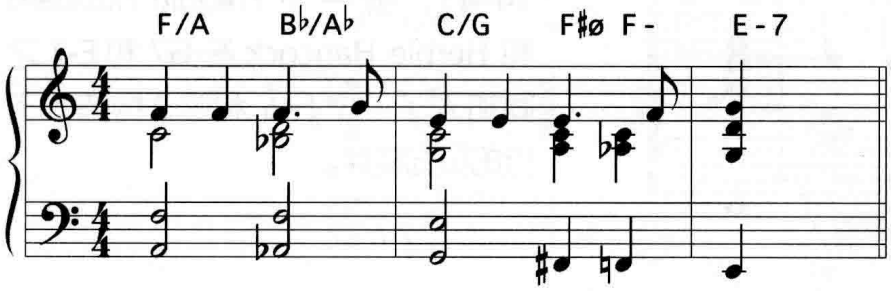
[16] Donald Brown, *Sources Of Inspiration,* Muse, 1989.

演奏**谱 14–36** 和**谱 14–37**，这是 Duke Pearson (McCoy Tyner 演奏钢琴）在他自己的 "You Know I Care"[17] 一曲中运用下行贝司旋律做和声重编的两个例子。

谱 14–38 是 Harry Warren 的 "You're My Everything" 一曲的前四个小节。演奏**谱 14–39**，听一下 Freddie Hubbard（Herbie Hancock 钢琴伴奏）把第一个和弦（CΔ）改成它的关系小和弦（A-7），然后以一个 II–V（G-7– C7）下行至 F♯-7 和弦[18]。

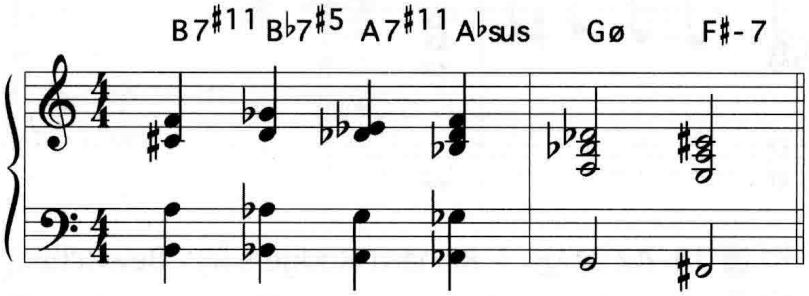
14-36

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

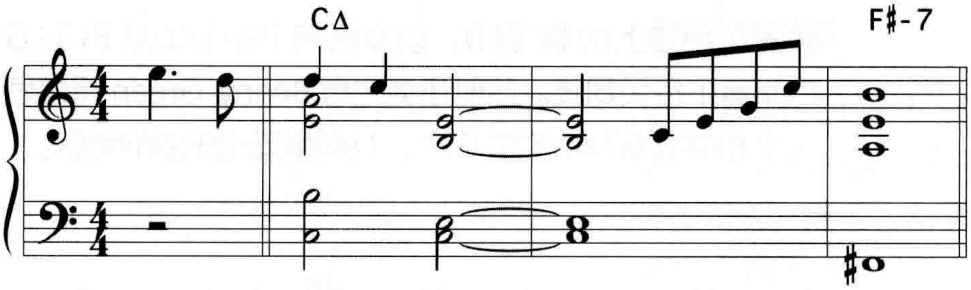


14-37

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

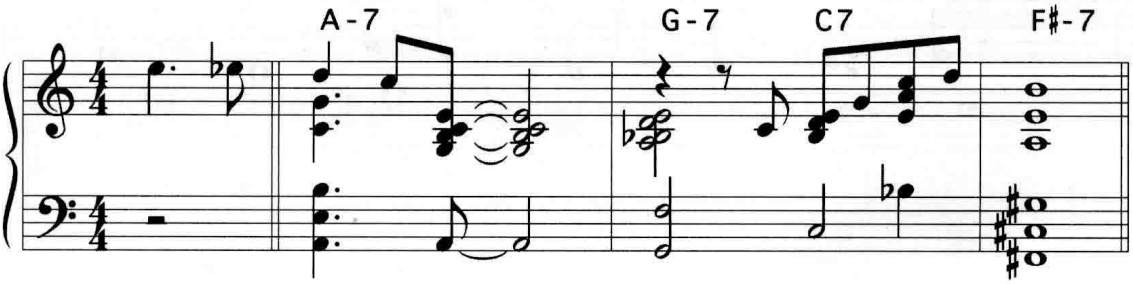


14-38



14-39

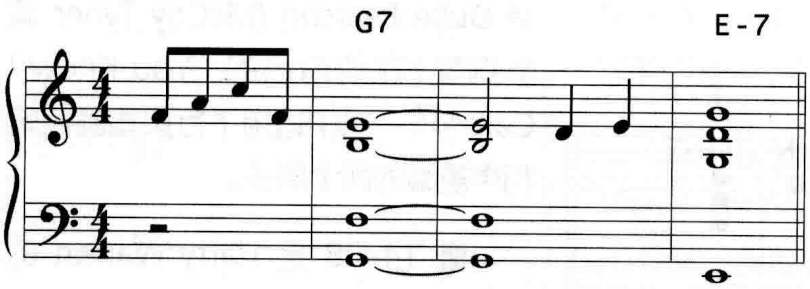
Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化



[17] Joe Henderson, *Inner Urge,* Blue Note, 1964.

[18] Freddie Hubbard, *Hub Tones,* Blue Note, 1962.

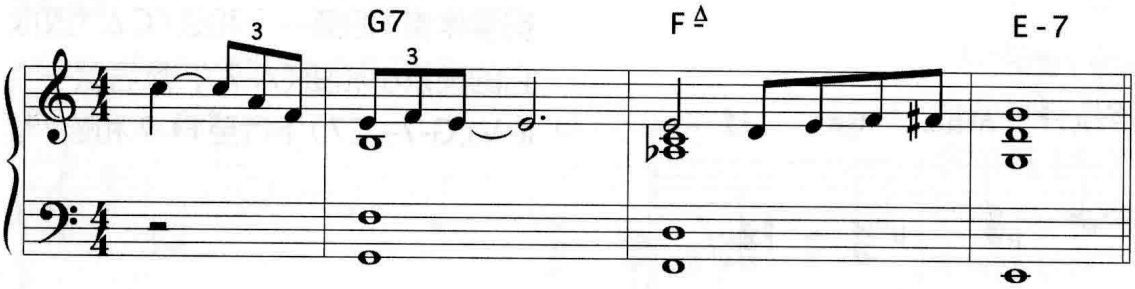
14-40



谱 14–40 又给出了 "You're My Everything" 的四个小节。演奏**谱 14–41**，听一下 Freddie Hubbard 和 Herbie Hancock 在 G7 和 E-7 之间加入了一个 F-Δ 和弦，构造了下行的贝司旋律。

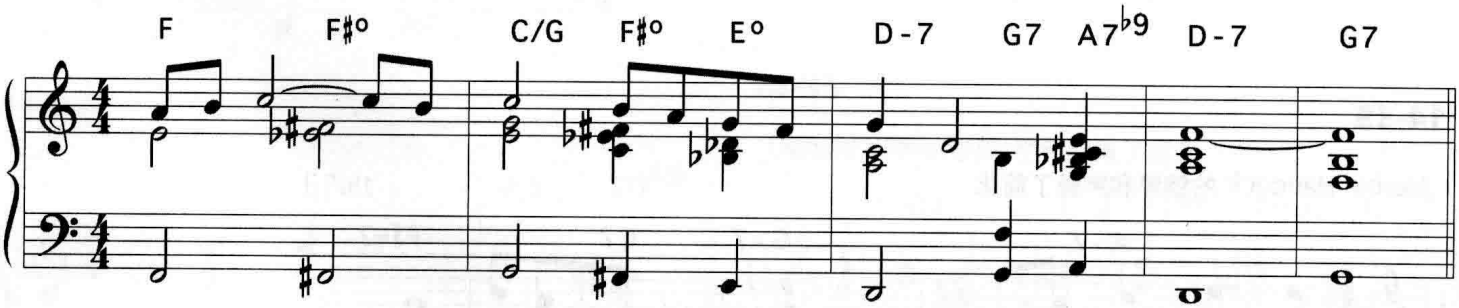
14-41

Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化



谱 14–42 给出了 Richard Rodgers 的 "Bewitched, Bothered, And Bewildered" 一曲的第 4 至 8 小节。演奏**谱 14–43**，听一下 Ralph Moore[19] 所做的和声重编（Benny Green 演奏钢琴），使用了两条下行贝司旋律：前三个小节上的 B♭ 到 D，以及后两个小节中从 B♭ 到 G 的半音下行贝司线。同时还请注意 Benny Green 将最后一个和弦由 G7alt 变成 G7♭9，从而创造出乐曲的动感。

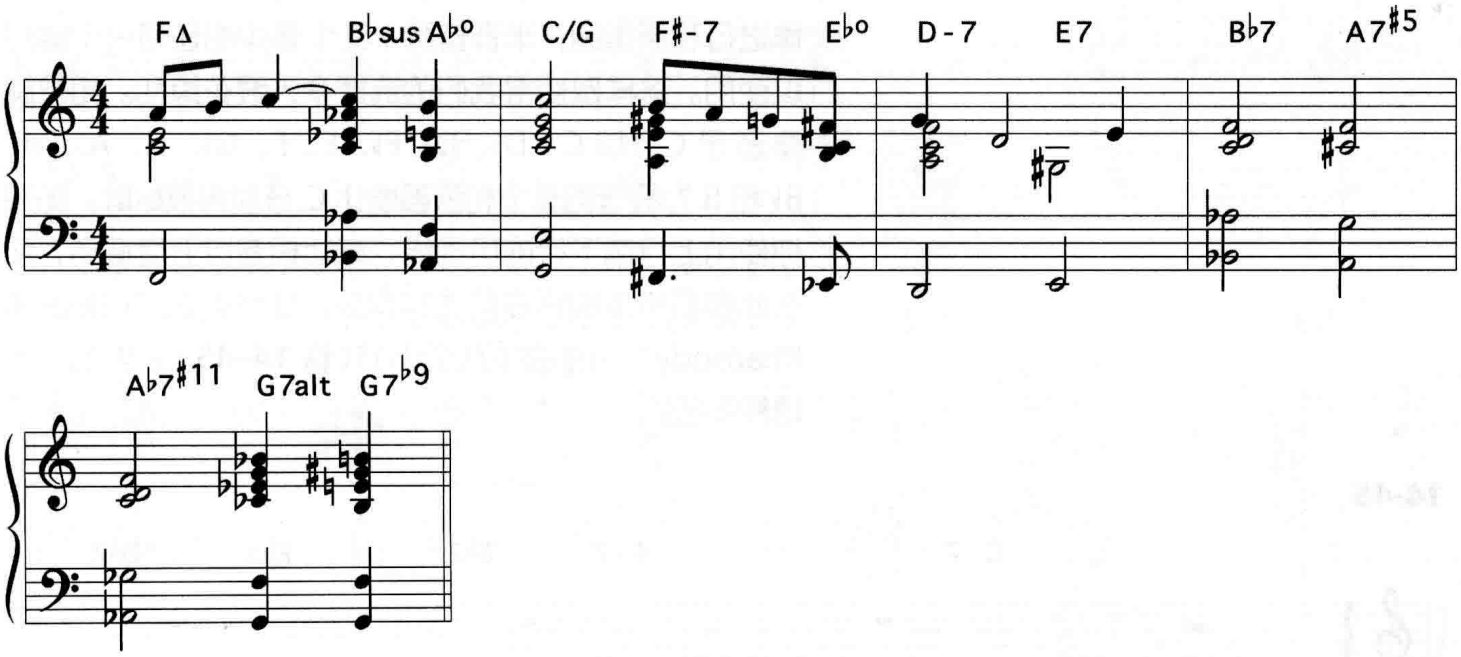
14-42



[19] Ralph Moore, *Round Trip,* Reservoir, 1985.

14-43

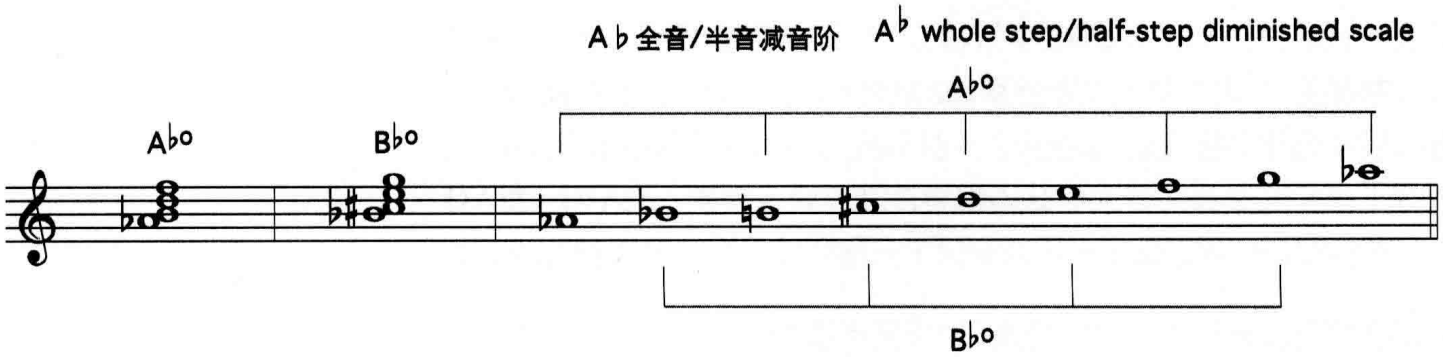
Benny Green 的钢琴和声做了简化



谱 14–43 中 A♭° 和弦上的 E 音并不是错误[20]，单纯的减和弦听起来会很乏味，所以爵士钢琴手或吉他手经常会把减和弦中的一个音升高一个全音，让和弦更有冲击力。减和弦中的任何一个音被升高一个全音仍然属于这个减和弦。

谱 14–44 第 1 小节给出了一个单纯的 A♭° 和弦，第 2 小节中 A♭° 的所有四个音都升高了一个全音，组成了 B♭° 和弦。第 3 小节是整个的 A♭ 全音 / 半音减音阶，它同时包含了 A♭° 以及 B♭° 和弦。

14-44

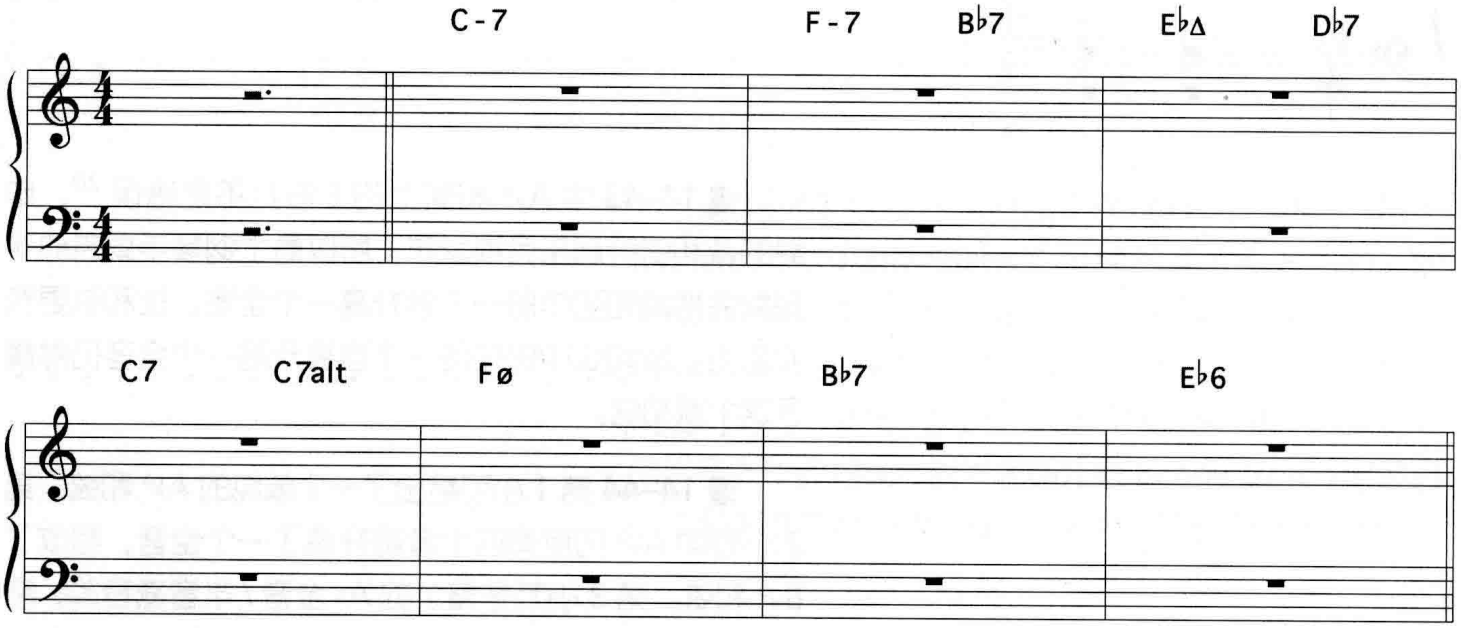


[20] 第 2 小节中 E♭° 上的 B 音也不是错误。

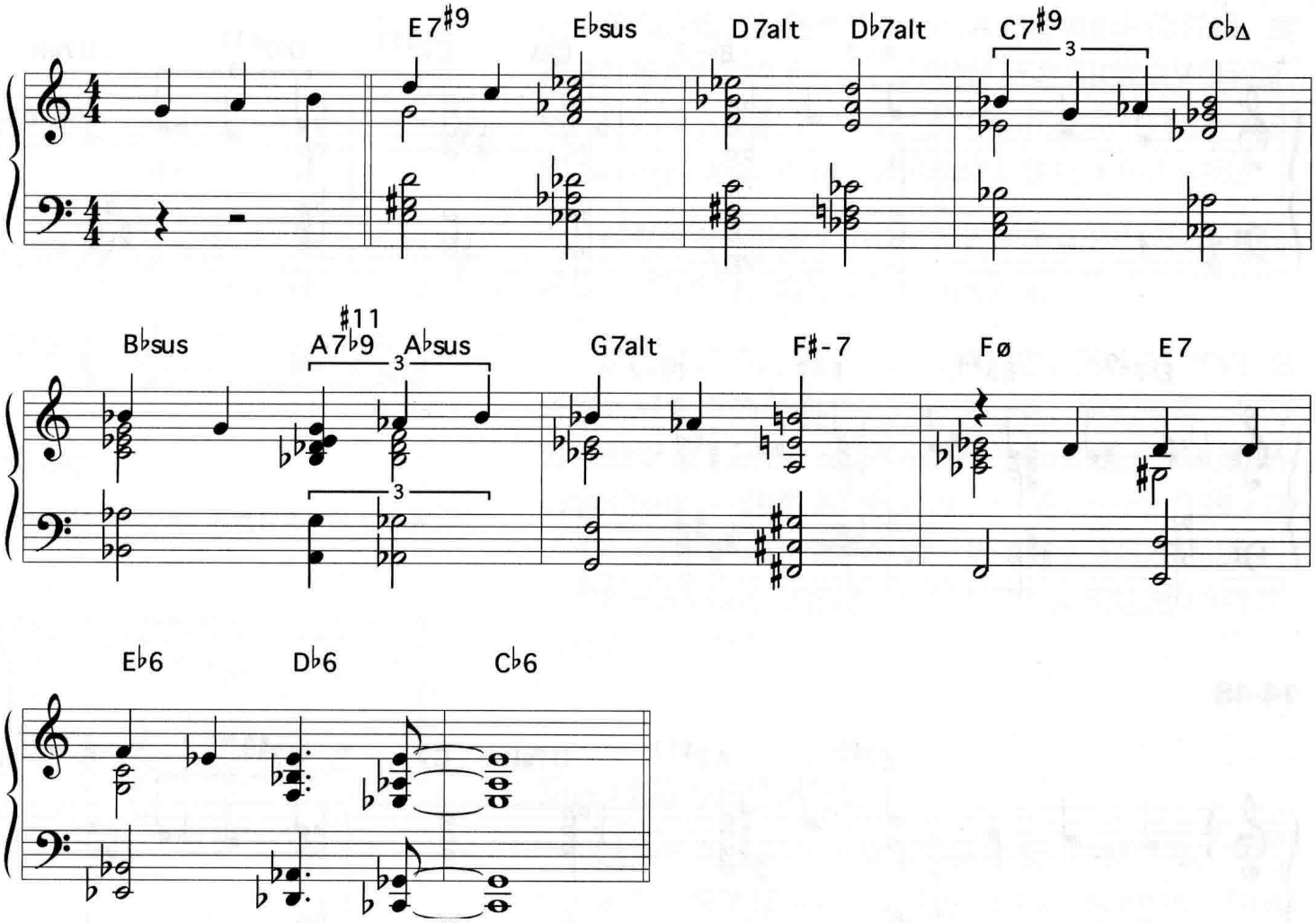
在任意一个根音上构造和弦

你可以以任何一个根音为基础构造一个和弦来对旋律进行和声重编，半音音阶十二个音中的任何一个都可以使用。这样做使得我们的选择令人眼花缭乱。如果旋律音是C，以C、D♭、D、E♭、E、F、G♭、G、A♭、A、B♭和B为根音的某个和弦都能让C音显得很好听。如果你使用上行或下行的贝司线，或让根音以五度循环，那么此种和声重编将变得尤其有效。让我们在"I Hear A Rhapsody"一曲的前八个小节（**谱 14–45**）上尝试一下这种手法。

14-45



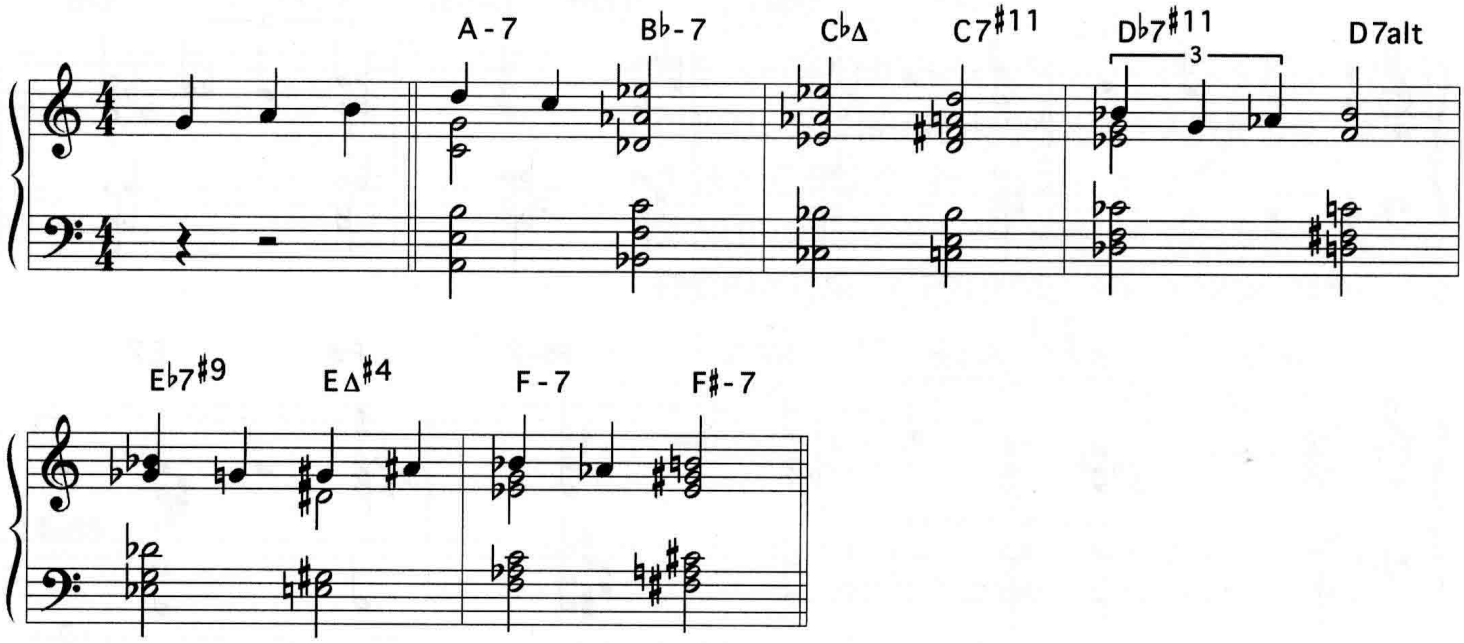
14-46



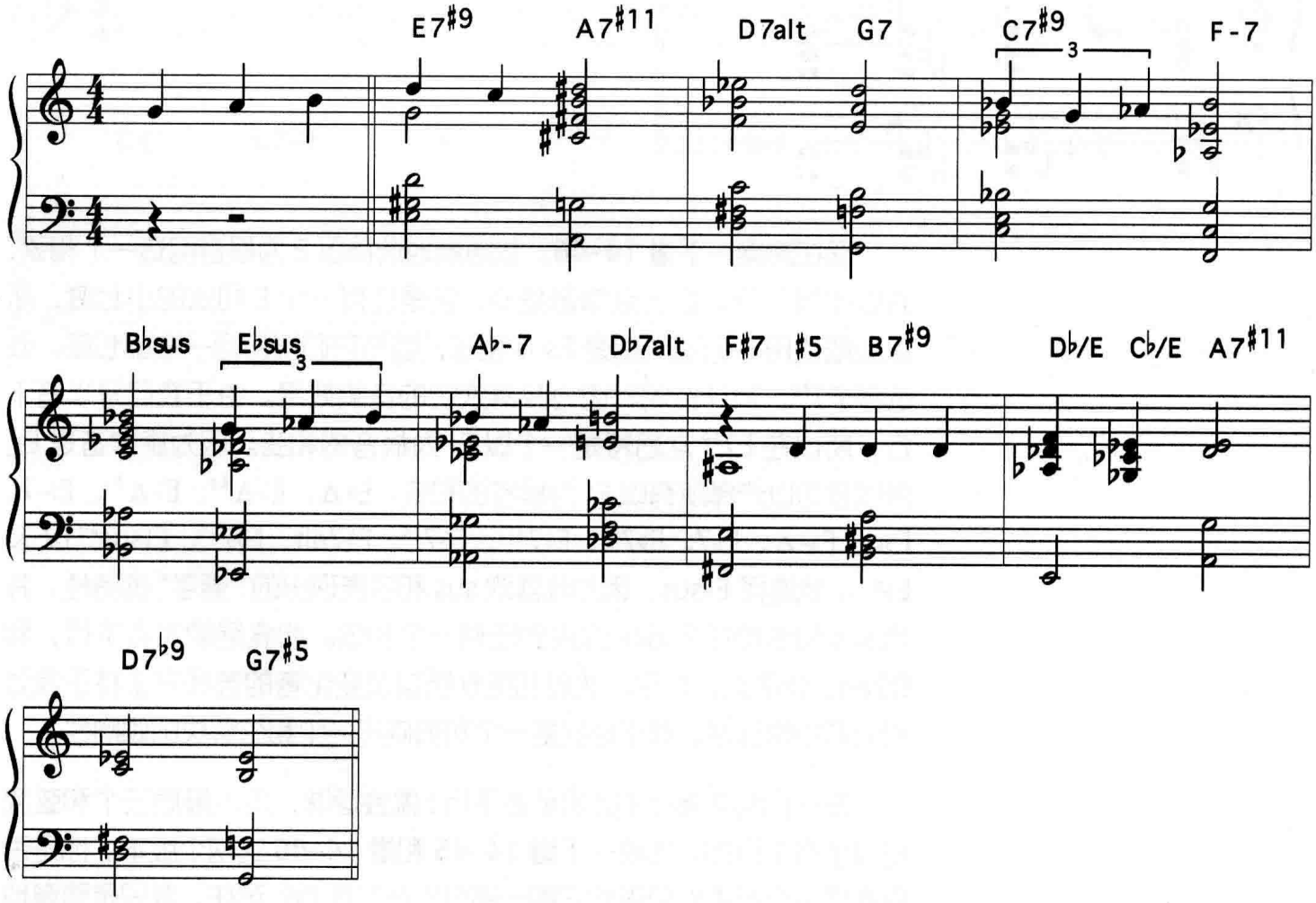
现在演奏一下**谱 14–46**。我随意地选择以 E 为根音构造一个和弦，并以半音下行。由于旋律音是 D，它是任何一个 E 和弦的小七度，所以我能使用 E-7、E7 或是 Esus 和弦，因为它们都包含一个小七度。我选择 E7♯9。为什么呢？因为我喜欢它的音响效果。由于我们是半音下行，所以在 E7♯9 之后将是一个以 E♭ 为根音的和弦。因为旋律音是 E♭，所以我可以选择所有以 E♭ 为根音的和弦：E♭Δ、E♭Δ♯4、E♭Δ♯5、E♭-7、E♭ø、E♭-Δ、E♭7、E♭7♭9、E♭7♯11、E♭7♯9、E♭7alt、E♭7♯5、E♭sus♭9 以及 E♭° 。我选择 E♭sus，因为我喜欢 sus 和弦表现出的“漂浮”的特性，并且 sus 和弦能很平顺地解决到任何一个和弦。和弦继续半音下行，到 D7alt、D♭7alt，等等。我对和弦性质以及变化音的选择完全基于我对和弦音色的喜好，而不是根据一个和弦向另一个和弦解决的倾向性。

同一内容太多了（比如半音下行）就会乏味，所以最后三个和弦我是以全音下行的。比较一下**谱 14–45** 和**谱 14–46** 这两个版本。你是否喜欢后一个版本？只喜欢它的一部分？还是所有？记住，我只是随意地从根音 E 开始，其他 11 个音也都可以作为起始的根音。

14-47

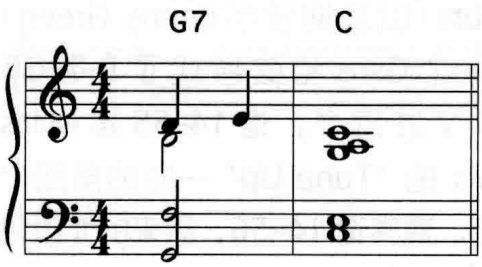

A-7
B♭-7
C♭Δ
C7♯11
D♭7♯11
3
D7alt
E♭7♯9
EΔ♯4
F-7
F♯-7

14-48


E7♯9
A7♯11
D7alt
G7
C7♯9
3
F-7
B♭sus
E♭sus
3
A♭-7
D♭7alt
F♯7 ♯5
B7♯9
D♭/E
C♭/E
A7♯11
D7♭9
G7♯5

现在演奏一下**谱 14–47**。这次你听到的是一条半音上行的贝司旋律，随意地从一个以 A 为根音的和弦开始。旋律音 D 是 A 和弦的十一音。这里我们不能用 I 级或 V 级和弦，因为他们没有自然十一音，但你可以用任何包含十一音的和弦：A-7、Aø、Asus、或 Asus$^{\flat 9}$。我们从 A-7 开始。

14-49

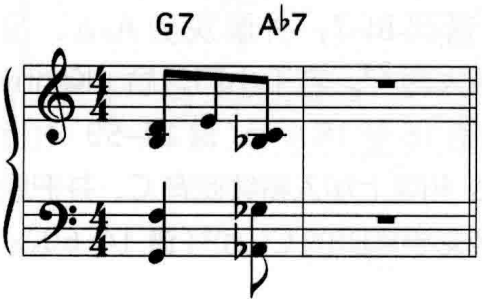


现在演奏一下**谱 14–48**。贝司旋律从 E7$^{\sharp 9}$ 开始，这次不是以半音进行，而是以五度循环进行。

这一技巧不止用于一长串的和弦。对于单个的和弦来说，只要你选择的和弦听起来好听，那么效果一样很好。演奏**谱 14–49**，这是 Harry Warren 的 "You're My Everything" 一曲第 30 至 31 小节，它以一个 C 调上的 V–I 进行结束。演奏**谱 14–50**，听一下 Freddie Hubbard（Herbie Hancock 演奏钢琴）如何把 CΔ 和弦出人意料地改为 A♭7 和弦[21]。

14-50

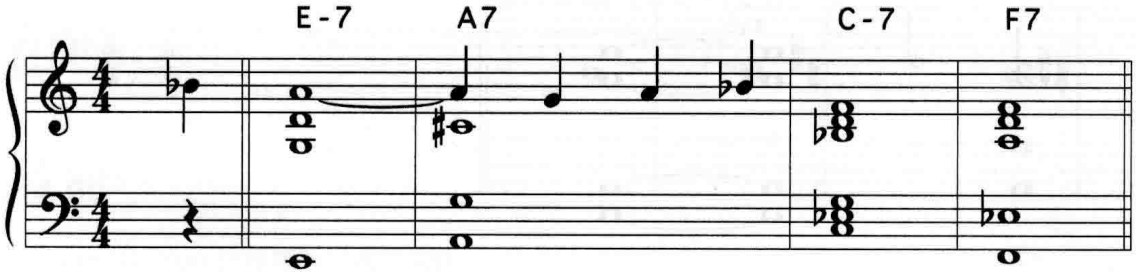
Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化



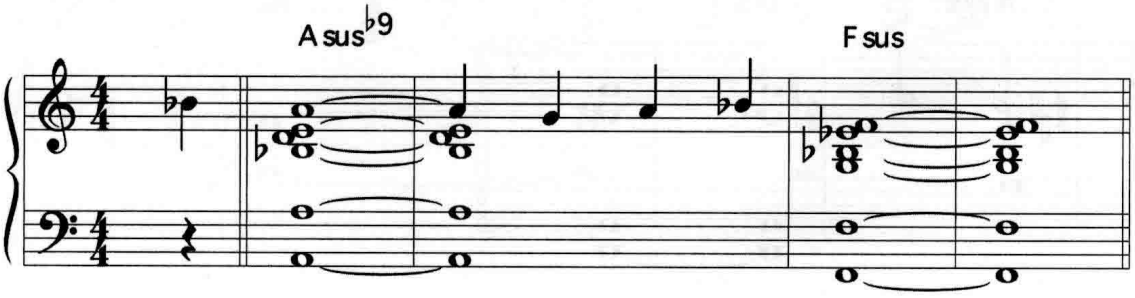
Sus 以及 sus$^{\flat 9}$ 和弦

这两个和弦常用于重编 II 级和弦，V 级和弦，以及 II–V 进行。演奏**谱 14–51**，这是 Victor Young 的 "Stella By Starlight" 一曲的前四个小节。E-7–A7 和 C-7–F7 都是 II–V 进行。现在演奏一下**谱 14–52**。E-7–A7 被重编为 Asus$^{\flat 9}$，而 C-7–F7 则变为单一的 Fsus 和弦。请注意我们所选的 sus 或 sus$^{\flat 9}$ 和弦与它们所替代的 V 级和弦拥有同样的根音。

14-51

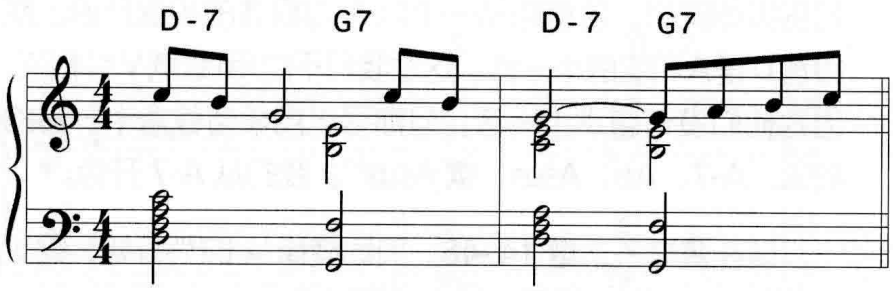


14-52



[21] Freddie Hubbard, *Hub Tones,* Blue Note, 1962.

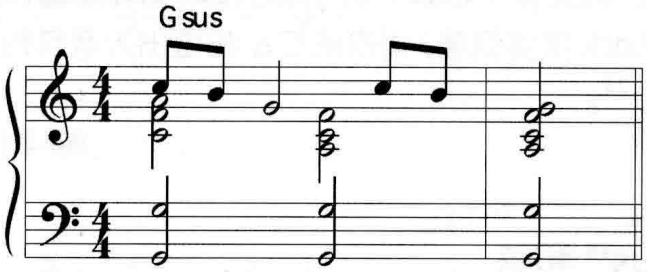
14-53



谱 14–53 是 Richard Rodgers 的 "Bewitched, Bothered, And Bewildered" 一曲中桥段的第 5 至 6 小节。演奏**谱 14–54**，听一下 Ralph Moore（以及钢琴手 Benny Green）用一个 Gsus 和弦替代了 D-7–G7 的 II–V 进行[22]。**谱 14–55** 是 Miles Davis 的 "Tune Up" 一曲的前四个小节。演奏**谱 14–56**，原来的 II 级和弦（E-7）被 Asus♭9 所替代。

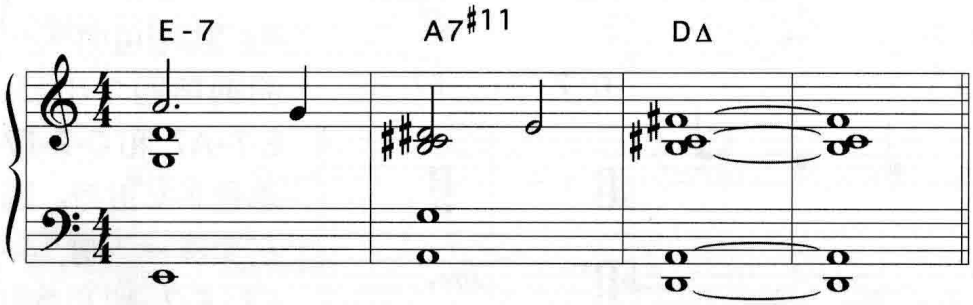
14-54

Benny Green 的钢琴和声做了简化

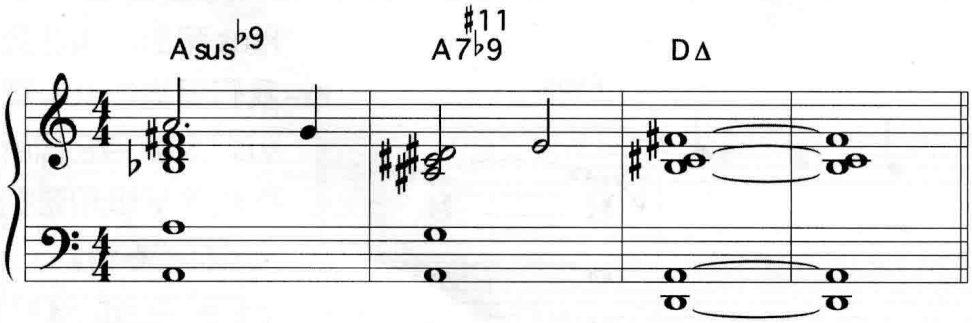


谱 14–57 是 Cy Coleman 的 "Witchcraft" 一曲的三个小节。演奏**谱 14–58**，听一下 Kenny Barron 用 E♭sus 替代 B♭-7，并解决到 A♭Δ，这是 F- 和弦的关系大调[23]。若干小节之后，Kenny Barron 又对原曲第 16 至 18 小节（**谱 14–59**）进行了重编，他在 FΔ 和弦上加入持续低音 C，并把原来的 Csus 变为色彩更幽暗的 Csus♭9（**谱 14–60**）。

14-55



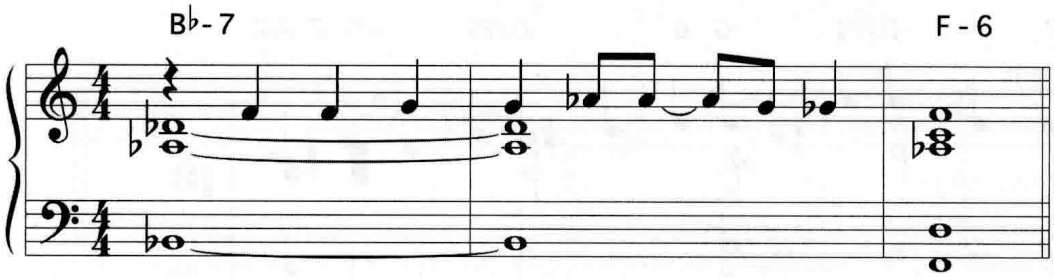
14-56



[22] Ralph Moore, ***Round Trip,*** Reservoir, 1985.

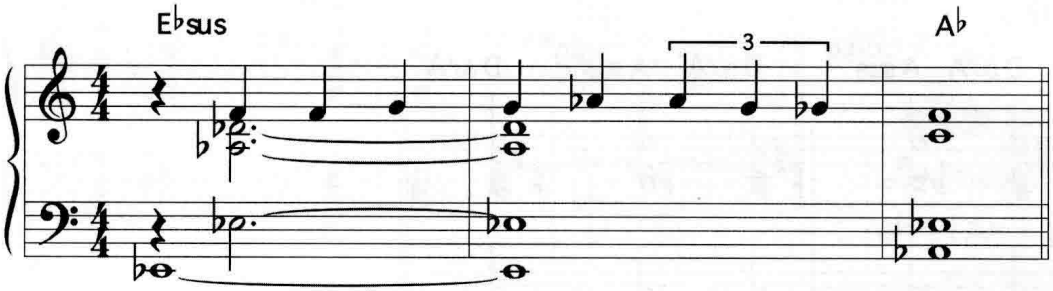
[23] Kenny Barron, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.

14-57

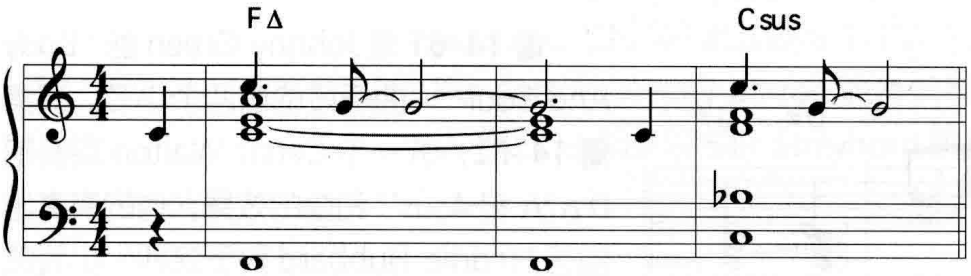


14-58

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化

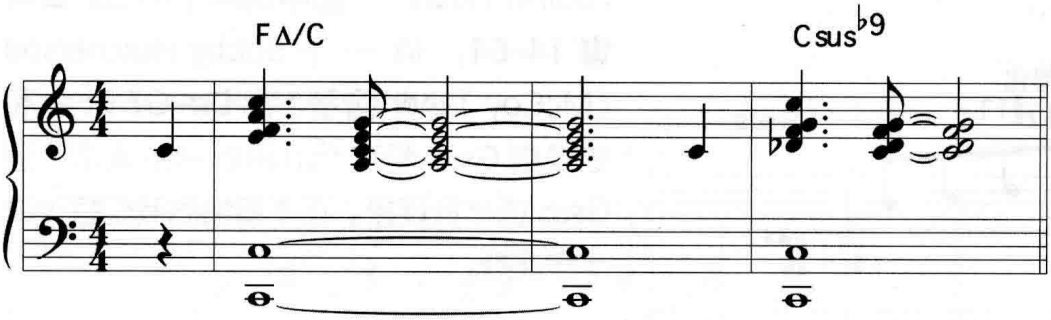


14-59

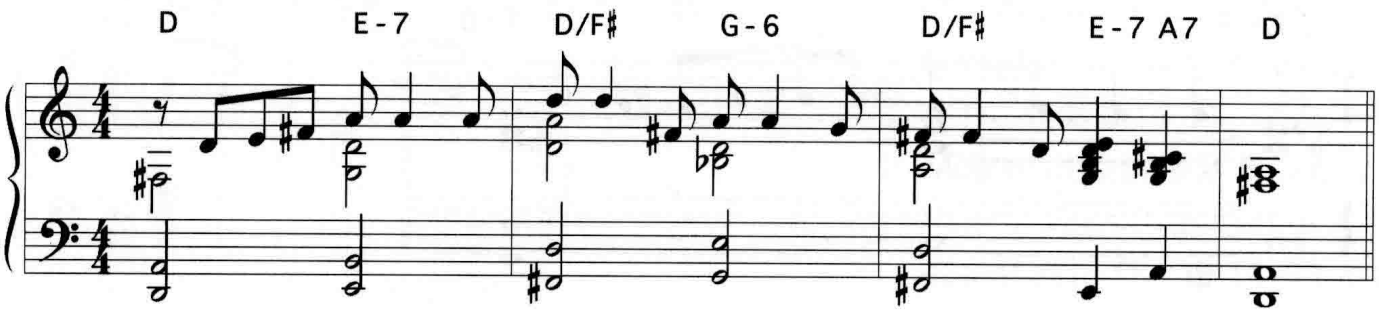


14-60

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化

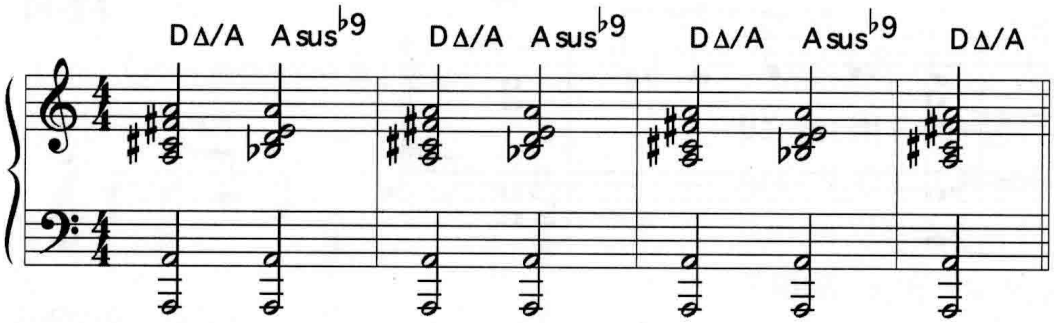


14-61

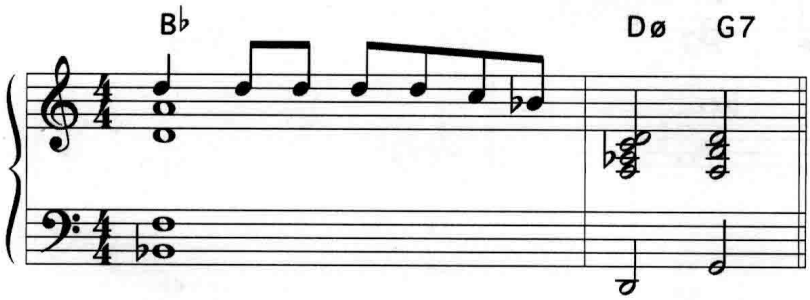


14-62

Cedar Walton 的钢琴和声做了简化

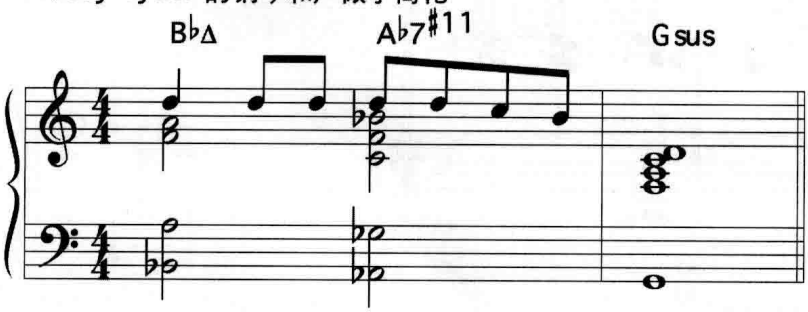


14-63



14-64

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化



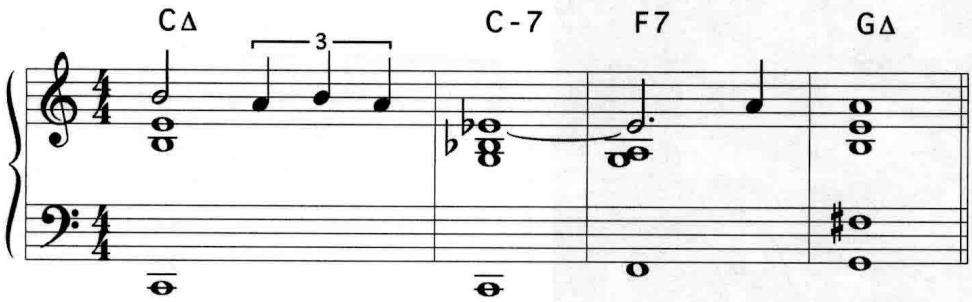
谱 14–61 是 Johnny Green 的 "Body And Soul" 一曲桥段的前四个小节。演奏**谱 14–62**，听一下 Cedar Walton 演奏的 DΔ/A 和 Asus♭9 和弦的效果，他的演奏出自于 Freddie Hubbard 对于这四个小节的和声重编[24]。

谱 14–63 是 Victor Young 的 "My Foolish Heart" 一曲中的两个小节。演奏**谱 14–64**，听一下 Bobby Hutcherson（McCoy Tyner 钢琴）把 Dø–G7 两个和弦换成 Gsus 和弦[25]。再听一下 A♭7♯11 到 Gsus 的半音连接。在本章稍后我们会讨论半音连接。

[24] Freddie Hubbard, ***Here To Stay,*** Blue Note, 1962.

[25] Bobby Hutcherson, ***Solo/Quartet,*** Fantasy, 1981.

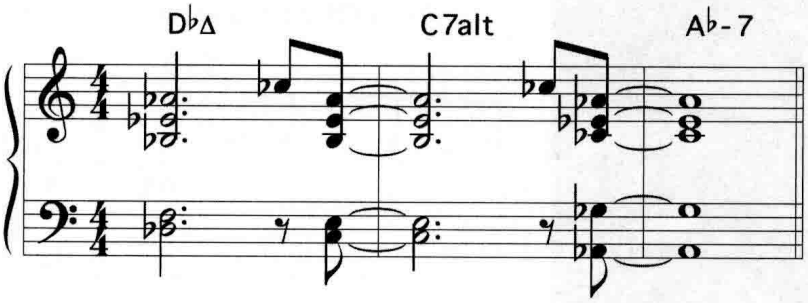
14-65



伪终止

爵士乐曲和标准曲目中充满着伪终止。当一个 V 级和弦并未向下方五度解决时，就是一个伪终止，因为我们通常认为 V 级和弦会向下方五度解决。演奏**谱 14–65**，这是 John Klenner 的 "Just Friends" 一曲的第 2 至 5 小节。F7 到 GΔ 是一个伪终止，因为我们以为 F7 会解决到 B♭ 和弦。(F7–B♭ 是 B♭ 调的 V–I 进行)。

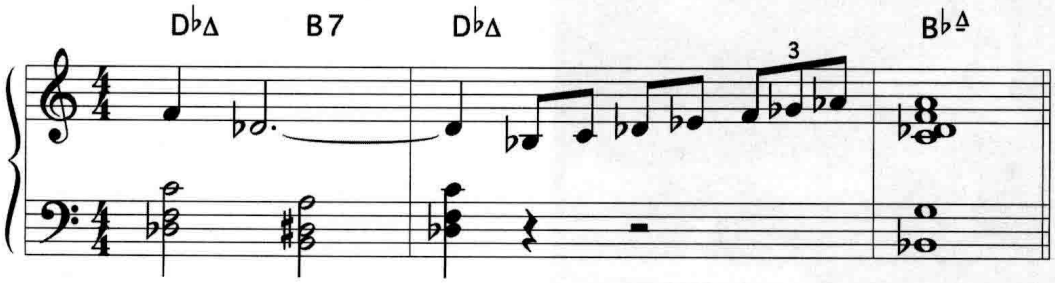
14-66



演奏**谱 14–66**，这是 Benny Golson 的 "Stablemates"[26] 一曲的第 3 至 5 小节。C7alt 到 A♭-7 是一个伪终止，因为 C7 通常会向下五度解决到 F 和弦。

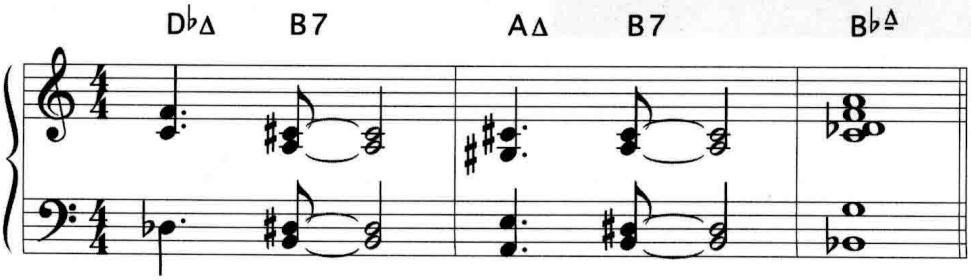
谱 14–67 是 Billy Strayhorn 的 "Chelsea Bridge" 一曲的第 7 至 9 小节。B7 到 D♭ 是一个伪终止，因为 B7 通常向下五度解决到 E 和弦。Joe Henderson 在他演奏的此曲的版本中将这一手法更进一步，见**谱 14–68**[27]。Joe Henderson（Kenny Barron 演奏钢琴）将 B7 和弦解决至 AΔ，这仍是一个伪终止，但却是与 Billy Strayhorn 原曲不同的一个伪终止。

14-67



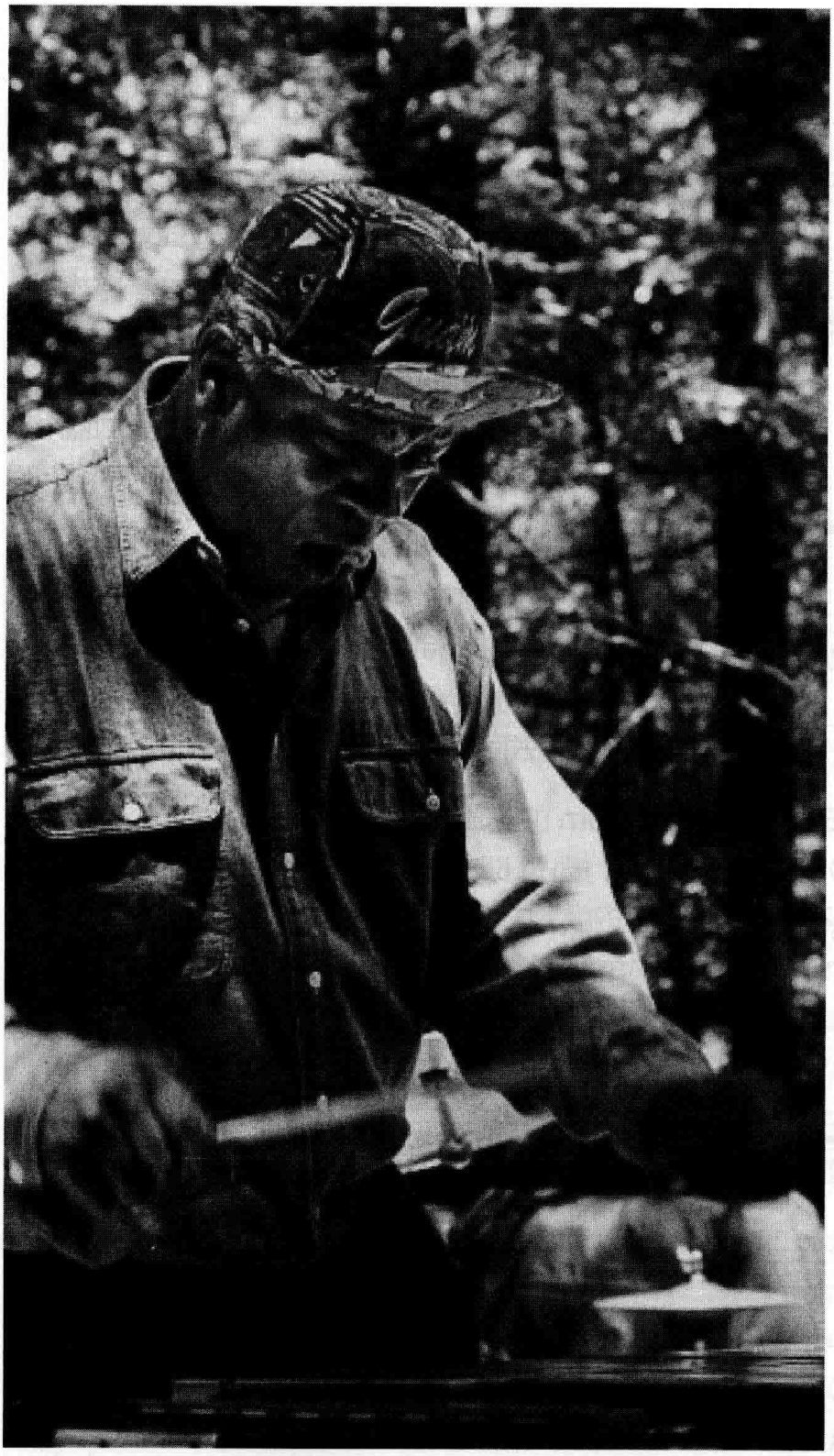
14-68

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



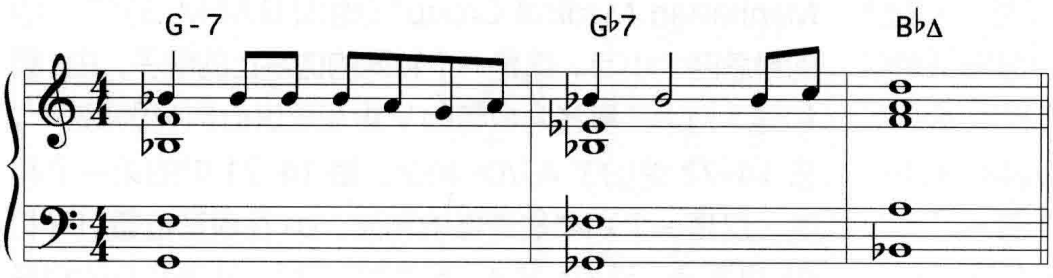
[26] *The New Miles Davis Quintet,* Fantasy, 1955.

[27] Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.



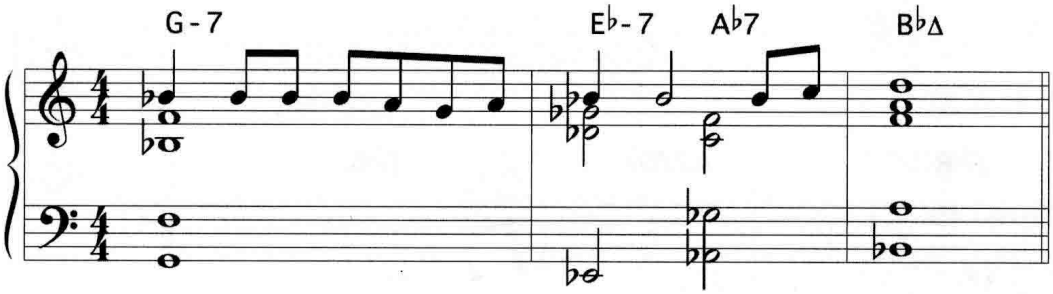
Bobby Hutcherson

14-69



14-70

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

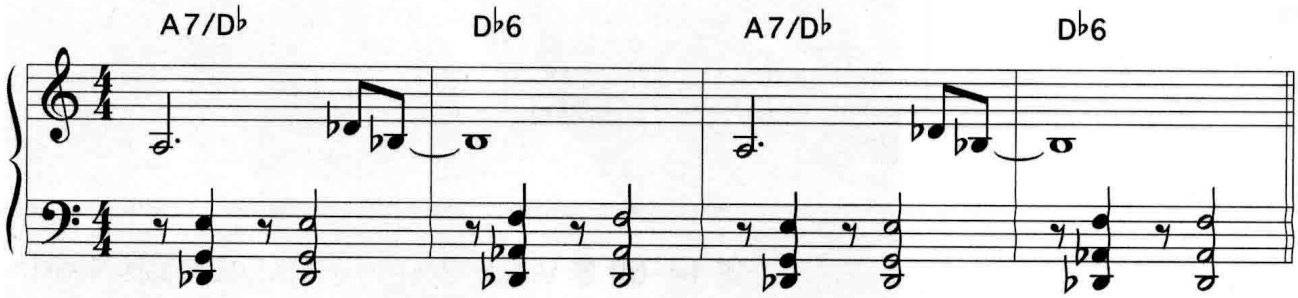


谱 14–69 是 Victor Young 的 "My Foolish Heart" 一曲的第 25 至 27 小节。由 G♭7 到 B♭Δ，这是一个伪终止。演奏 **谱 14–70**，听一下 Bobby Hutcherson[28]（McCoy Tyner 演奏钢琴）从 E♭-7 到 A♭7 再到 B♭Δ 的进行，这仍然是一个伪终止，但和原曲不同。

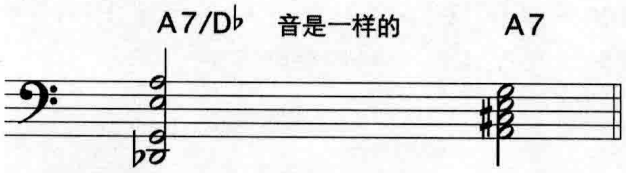
[28] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet,* Fantasy, 1981.

演奏**谱 14–71**，这是 Billy Strayhorn 的 "Upper Manhattan Medical Group"（也叫 U.M.M.G）[29] 一曲的最后四个小节。这是一个特殊的伪终止的例子，由 I 级和弦下方大三度音为根音的 V 级和弦进行到 I 级和弦 [30]。**谱 14–72** 给出了 A7/D♭ 和弦，**谱 14–71** 中的第一个和弦。这是一个写得很奇怪的和弦，D♭ 在根音位置（D♭ 和 C♯ 是等音，而 C♯ 是 A7 和弦的三音）。V 级和弦的根音 A 是 I 级和弦根音 D♭ 下方的大三度音。D♭（C♯ 的等音）是一个共同音（common tone），它使得和弦的进行变得流畅。我们在本章稍后部分会研究共同音。

14-71



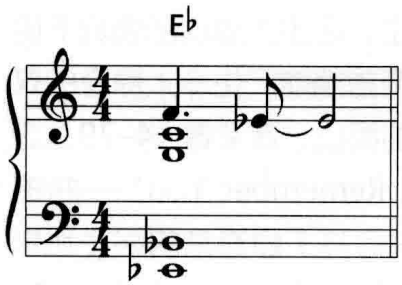
14-72



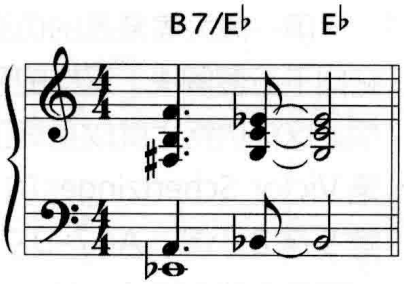
[29] Joe Henderson, *Lush Life*, Verve, 1992.

[30] 非钢琴手请注意：低音谱表中最高的音也可以用右手弹奏。

14-73

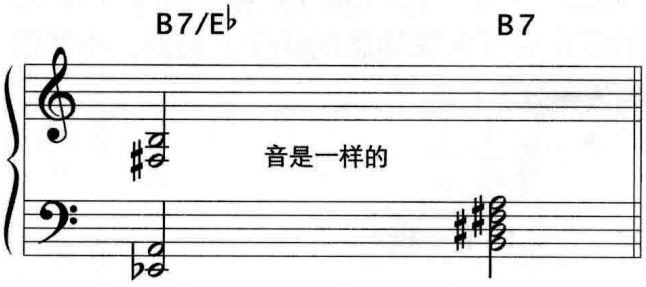


14-74



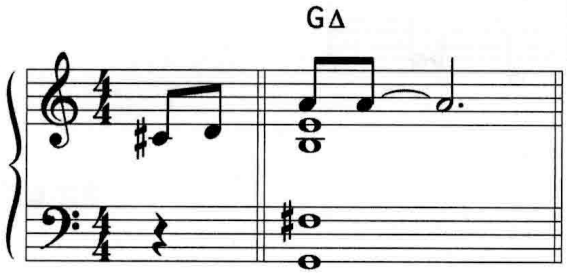
由下方大三度的 V 级和弦进行到 I 级和弦——比如 Strayhorn 在 "U.M.M.G" 中所用的那样——在旋律音是 I 级和弦的九音时尤其有效。演奏**谱 14–73**，听一下 Don Raye 和 Gene DePaul 的 "Star Eyes" 一曲的第 1 小节。**谱 14–74** 对这一小节进行和声重编，由 B7 进行到 E♭Δ，B7 和弦是 E♭ 音下方大三度的 V 级和弦。**谱 14–75** 说明了下方的四个音其实就是重新排列的 B7 和弦，D♯ 和 E♭ 是等音。旋律音 F 成为 B7 和弦的升十一音。

14-75

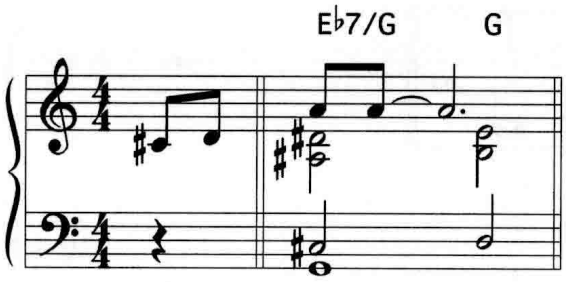


演奏**谱 14–76**，听一下 Jimmy Van Heusen 的 "But Beautiful" 一曲的第 1 小节。**谱 14–77** 对这一小节进行和声重编，由 E♭7 进行到 GΔ，E♭7 和弦是 G 音下方大三度的 V 级和弦。**谱 14–78** 说明最下方的四个音其实是使用了等音关系后的 E♭7 和弦的重新排列。

14-76



14-77

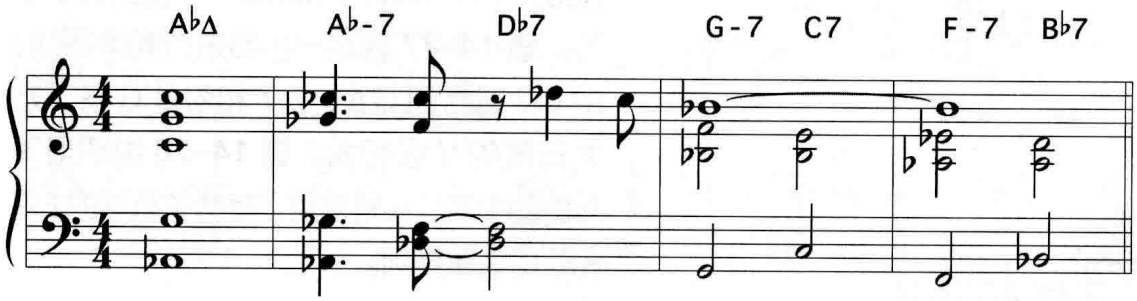


14-78

把伪终止变为真正的终止

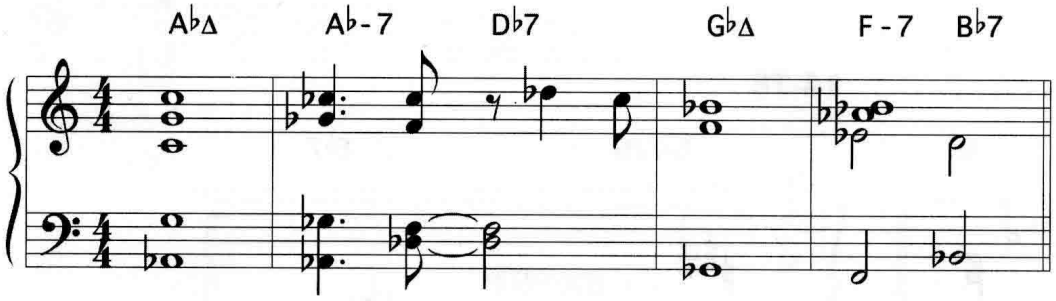
用一段大家熟悉的伪终止，在出人意料的情况下使它向下五度解决，这样的和声重编能产生令人惊奇的效果。这样伪终止就成了真正的终止。演奏**谱 14–79**，这是 Victor Schertzinger 的 "I Remember You" 一曲的第 5 至 8 小节。A♭-7–D♭7 进行并未像通常的终止那样向下五度解决到 G♭ 和弦，却半音向下解决到了 G-7–C7 进行。Mulgrew Miller[31] 出人意料地让 A♭-7–D♭7 进行到了 G♭Δ，构成一个 II–V–I, 如**谱 14–80** 所示。把伪终止变成真正的终止只在大家熟悉的曲子上有效。不然这样出人意料的效果就不存在了。

14-79



14-80

Mulgrew Miller 的钢琴和声做了简化

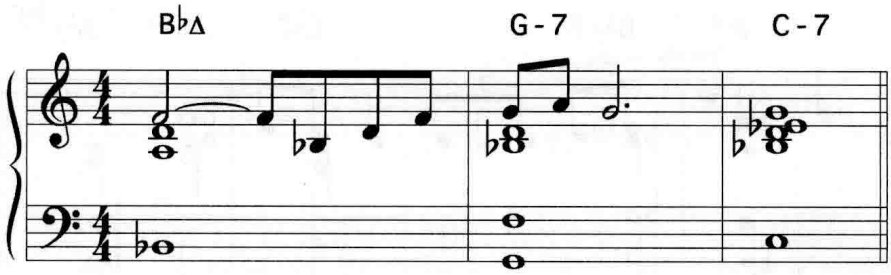


[31] Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.

半音连接

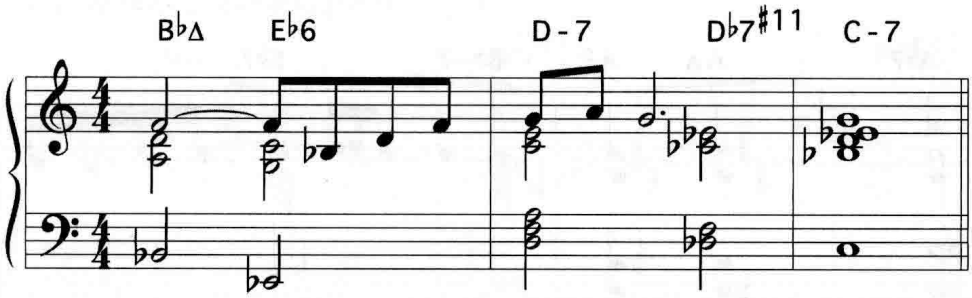
半音连接是指在一个和弦之前增加一个上方或下方半音的和弦。这个连接和弦可以和它所引出的和弦具有同样的性质（B-7 到 C-7），也可以是不同的性质（B7alt 到 C-7）。**谱 14–81** 是 Victor Young 的 "My Foolish Heart" 一曲的前三个小节。**谱 14–82** 给出了 Bobby Hutcherson（McCoy Tyner 演奏钢琴）的和声重编，由一个 D♭7♯11 和弦半音连接到 C-7 和弦[32]。在此曲的第 6 至 7 小节（**谱 14–83**），他们两人同样用 D♭7♯11 半音进行到 C-7（**谱 14–84**）。而在第 15 至 16 小节中（**谱 14–85**），两人用 G♭7♯11 接连到 F7（**谱 14–86**）。

14-81

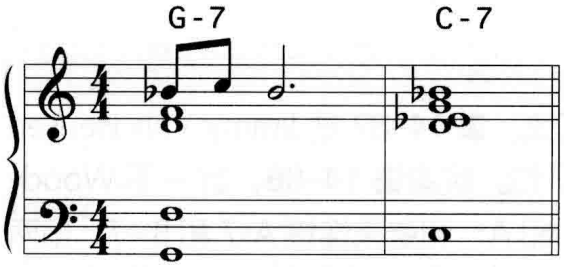


14-82

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

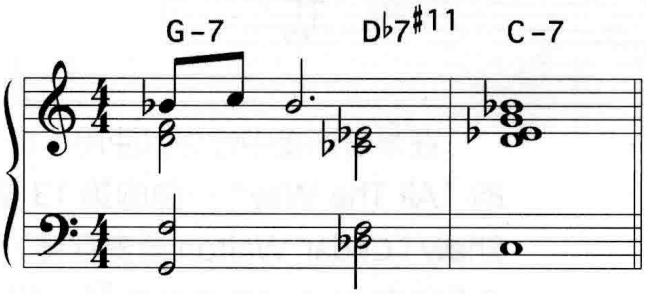


14-83

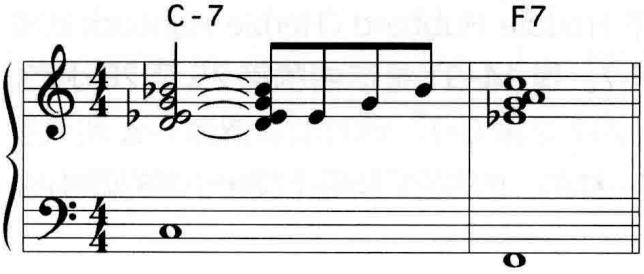


14-84

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

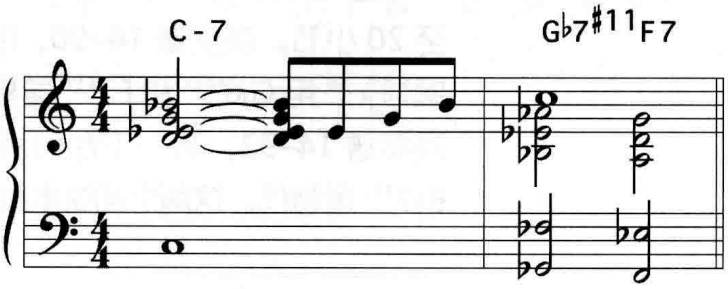


14-85



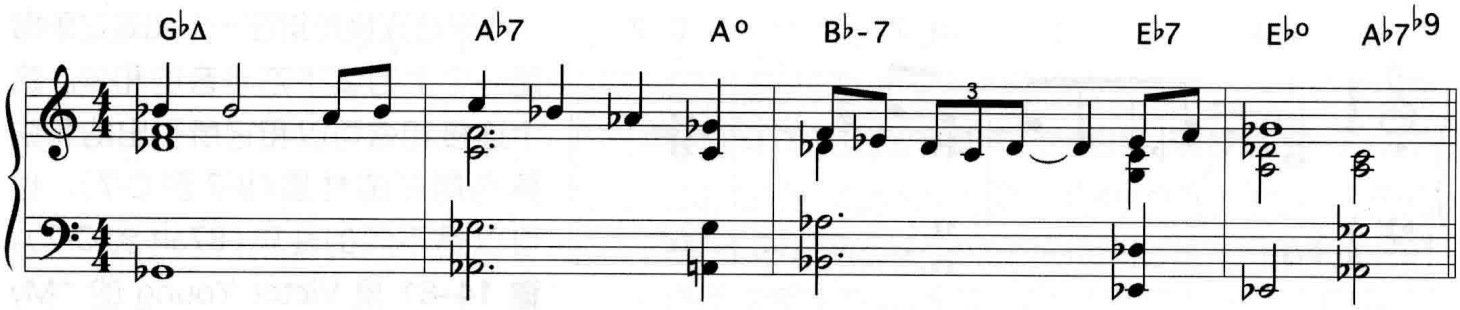
14-86

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化



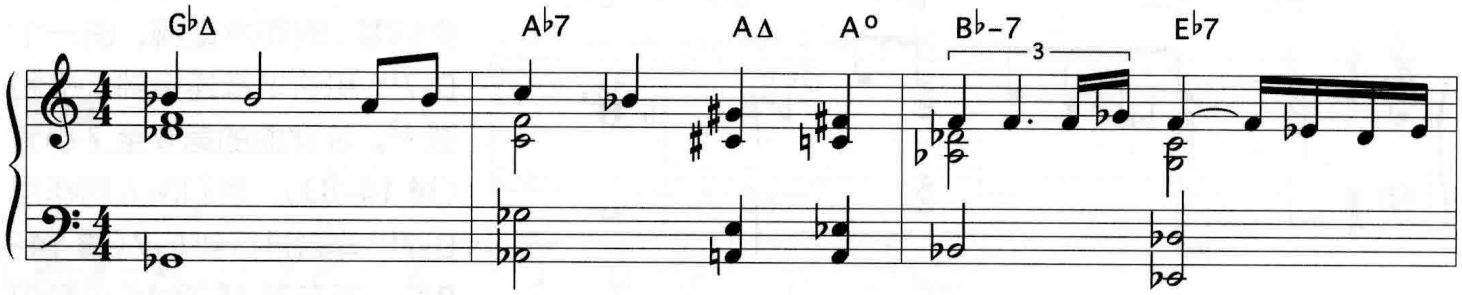
[32] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet,* Fantasy, 1981.

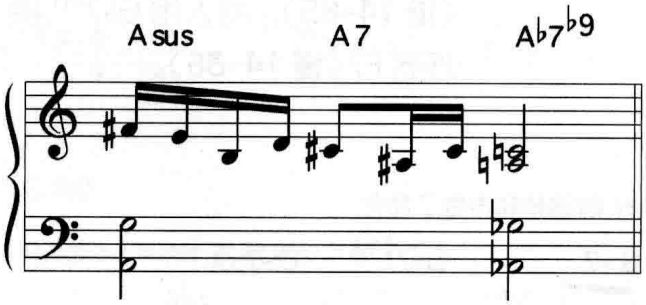
14-87



14-88

Cedar Walton 的钢琴和声做了简化





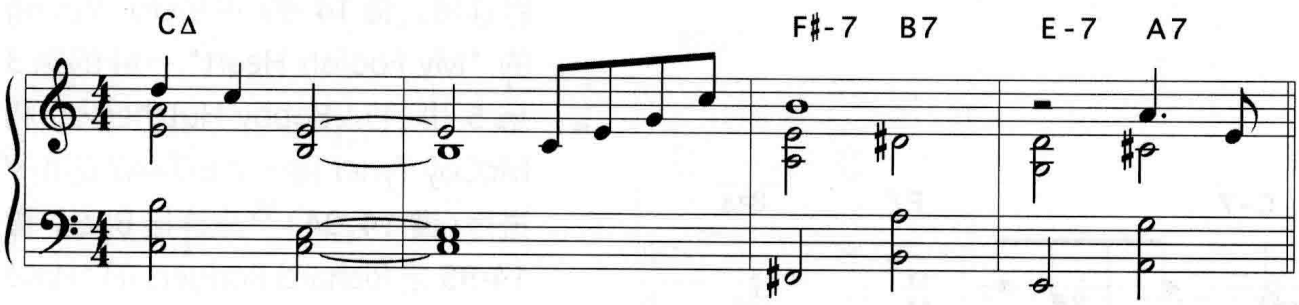
在半音连接中你可以使用不止一个和弦。**谱 14–87** 是 Jimmy Van Heusen 的 "All The Way" 一曲的第 13 至 16 小节。演奏**谱 14–88**，听一下 Woody Shaw（Cedar Walton 演奏钢琴）用 AΔ 和 A° 和弦来连接 A♭7 和 B♭-7，前两个和弦在 B♭-7 下方的半音[33]。同样听一下 Woody Shaw 在最后一小节中半音连接的和弦（Asus、A7、A♭7♭9）上演奏的美妙乐句。

谱 14–89 给出了 Harry Warren 的 "You're My Everything" 一曲的第 17 至 20 小节。演奏**谱 14–90**，听一下 Freddie Hubbard（Herbie Hancock 演奏钢琴）[34] 用 G♭7♯11 和 F7♯11 连接到 E-7。**谱 14–91** 是该曲的第 25 至 28 小节。演奏**谱 14–92**，听一下他们两人用 A♭7 连接 G-7。同时也请留意 F-Δ 和弦被 B♭7♯11 所替代。这两个和弦本质上是一样的，因为它们同在 F 旋律小调的调性内。

[33] Woody Shaw, ***Setting Standards,*** Muse, 1983.

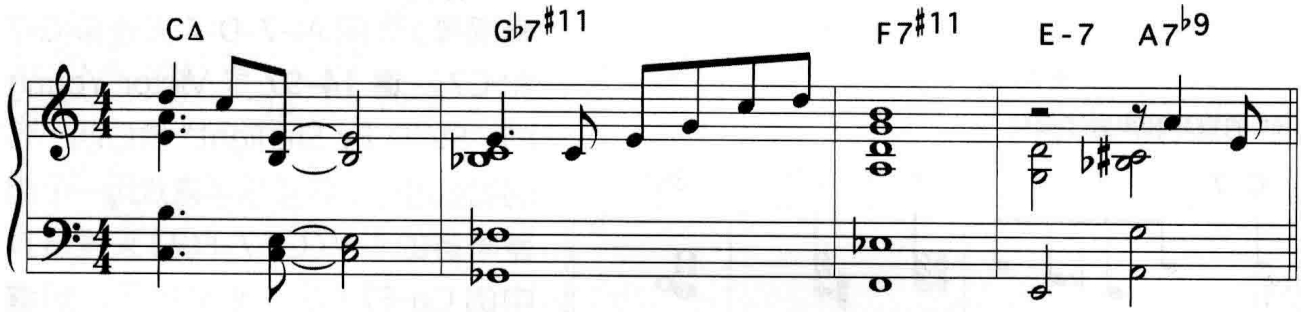
[34] Freddie Hubbard, ***Hub Tones,*** Blue Note, 1962.

14-89

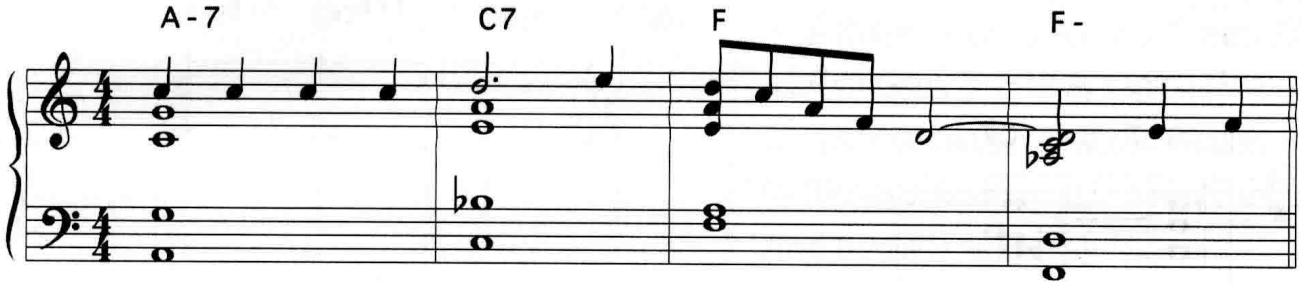


14-90

Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化

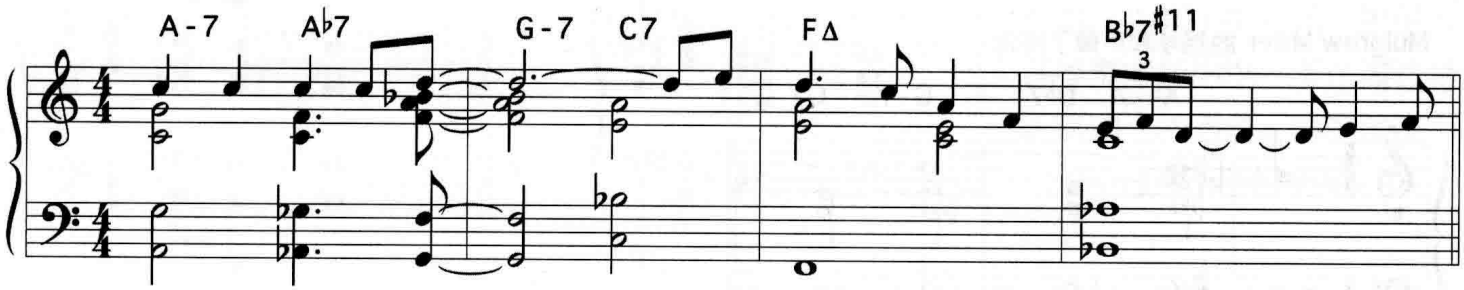


14-91



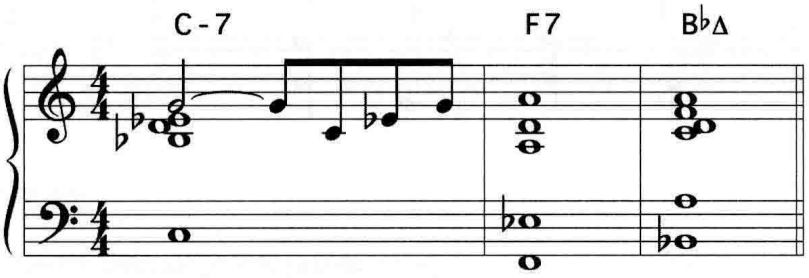
14-92

Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化



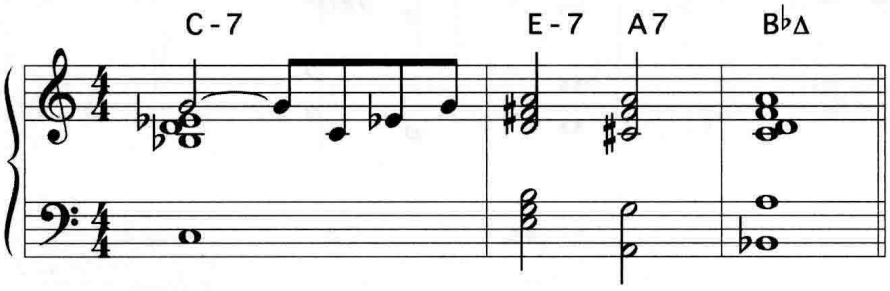
你还可以用一个 II–V 进行来做半音连接。**谱 14–93** 是 Victor Young 的 "My Foolish Heart" 一曲的第 3 至 5 小节。Bobby Hutcherson 和 McCoy Tyner 用一个 E-7–A7 的 II–V 进行（**谱 14–94**）[35] 来连接 B♭Δ。**谱 14-95** 是 Richard Rodgers 的 "Have You Met Miss Jones" 一曲的第 7 至 8 小节。演奏**谱 14–96**，听一下 Kenny Garrett（Mulgrew Miller 演奏钢琴）[36] 用 A♭-7–D♭7 来连接 G-7 和 C7。**谱 14–97** 是 Victor Young 的 "Stella By Starlight" 最后四小节的和弦进行。许多乐手喜欢用一个相差半音的 II–V（C♯-7–F♯7）来连接其中的 Cø–F7♭9 这一 II–V 进行，如**谱 14–98** 所示。

14-93

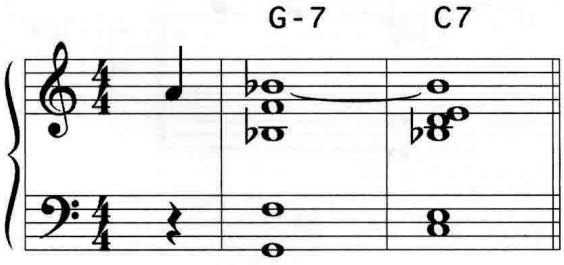


14-94

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

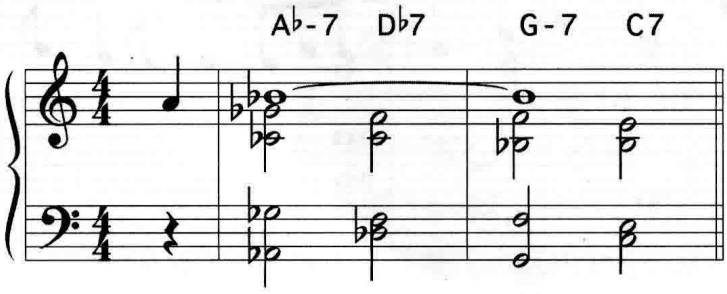


14-95



14-96

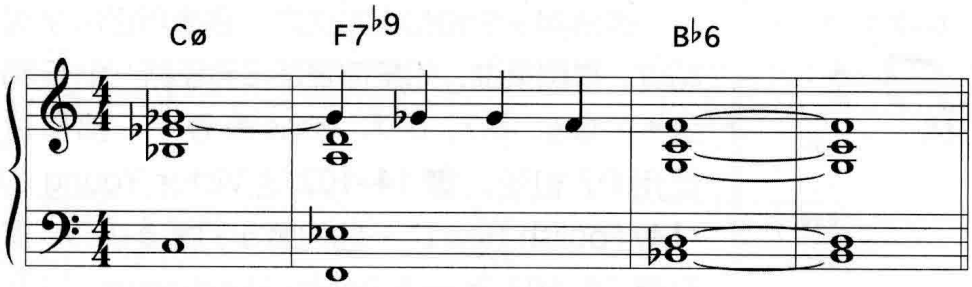
Mulgrew Miller 的钢琴和声做了简化



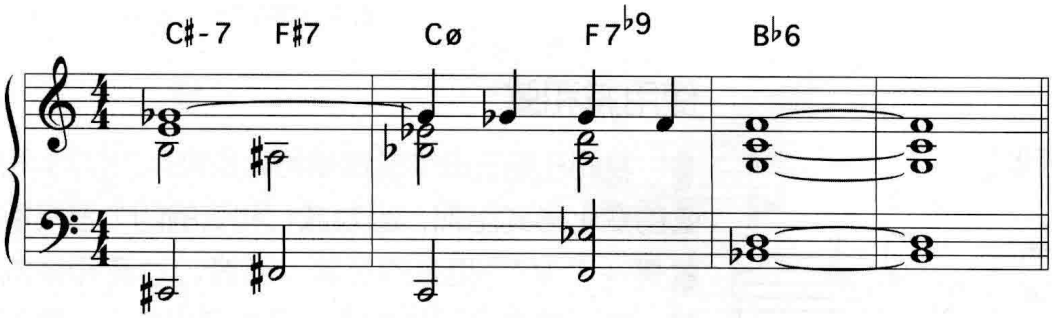
[35] Bobby Hutcherson, ***Solo/Quartet,*** Fantasy, 1981.

[36] Kenny Garrett, ***Introducing Kenny Garrett,*** Criss Cross, 1984.

14-97

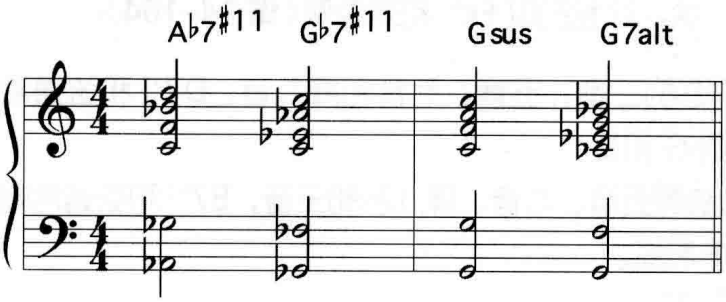


14-98



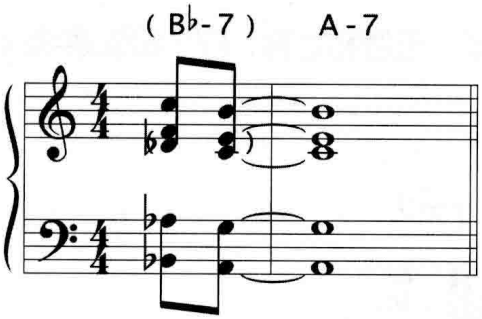
14-99

Benny Green 的钢琴和声做了简化

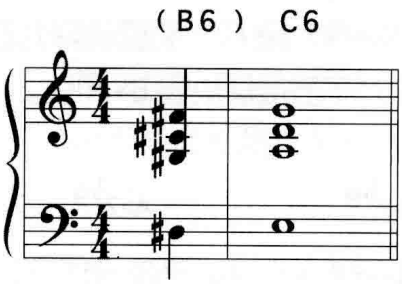


你还可以使用目标和弦上方半音及下方半音的两个和弦来连接目标和弦。演奏**谱 14–99**，听一下 Ralph Moore（Benny Green 演奏钢琴）从 A♭7♯11（Gsus 上方半音）和 G♭7♯11（Gsus 下方半音）连接到 Gsus，此例选自 Ralph Moore 演奏的 Richard Rodgers 的 "Bewitched, Bothered, And Bewildered" 一曲[37]。

14-100



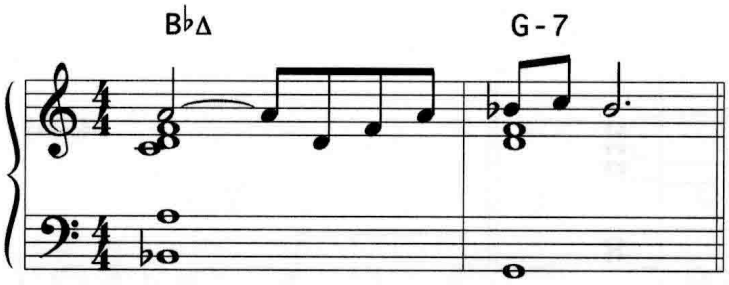
14-101



钢琴手和吉他手：你们可以从上方或下方的半音“滑音”到目标和弦，比如**谱 14–100** 和**谱 14–101** 中所示。如果你在伴奏中使用这一手法请注意听其他人的演奏。你的伴奏有可能和独奏乐手起冲突。

[37] Ralph Moore, ***Round Trip,*** Reservoir, 1985.

14-102

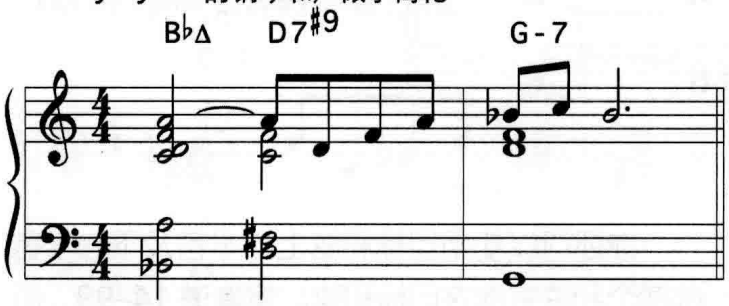


用 V 级和弦引出一个和弦

连接到一个和弦的方法之一是使用它的 V 级和弦。举例来说，如果你要连接到任何一个 G 和弦——GΔ、G7、G-7、Gsus 等等——都可以使用 D7 和弦。**谱 14–102** 是 Victor Young 的 "My Foolish Heart" 一曲的第 5 和第 6 小节。演奏**谱 14–103** 听一下 Bobby Hutcherson（以及 McCoy Tyner）用 D7♯9 和弦来连接 G-7 和弦[38]。

14-103

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

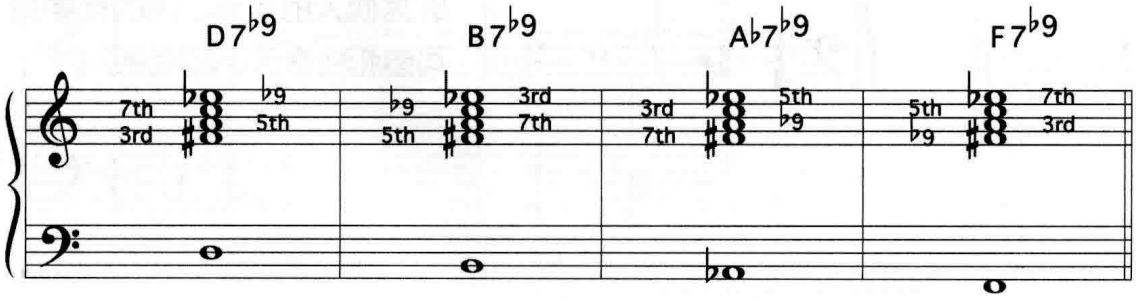


使用减和弦

我们在第三章中说过减和弦通常作为 V7♭9 和弦的变化形式出现，因为减七和弦的四个音其实就是一个 V7♭9 和弦的三音、五音、七音和降九音。由于减音阶和弦中的任何内容相隔小三度都可以重复，所以一个减和弦的作用相当于四个变化的 V7♭9 和弦，并可以向四个方向做任意的解决。让我们以 F♯° 和弦为例（**谱 14–104**）：

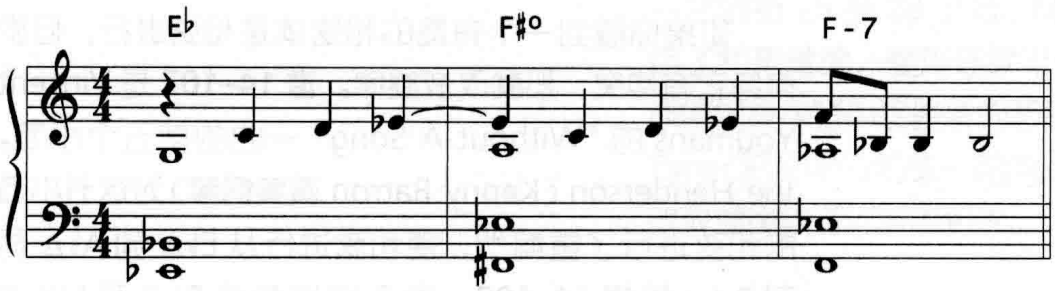
- F♯° 是 D7♭9 和弦的三音、五音、七音和降九音，D7♭9 和弦通常向下五度解决到 G 和弦。
- F♯° 是 B7♭9 和弦的五音、七音、降九音和三音，B7♭9 和弦通常向下五度解决到 E 和弦。
- F♯° 是 A♭7♭9 和弦（与 G♯7♭9 是等和弦）的七音、降九音、三音和五音，A♭7♭9 和弦通常向下五度解决到 D♭ 和弦。
- F♯° 是 F7♭9 和弦的降九音、三音、五音和七音，F7♭9 和弦通常向下五度解决到 B♭ 和弦。

14-104



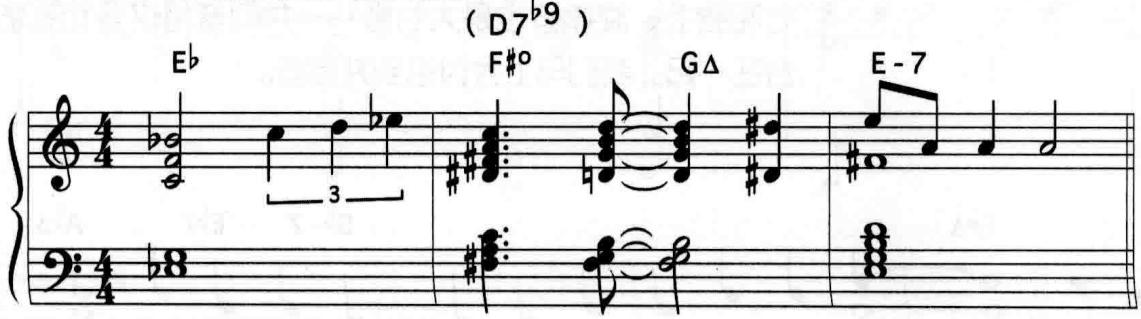
[38] Bobby Hutcherson, *Solo/Quartet,* Fantasy, 1981.

14-105



14-106

Donald Brown 的钢琴和声做了简化



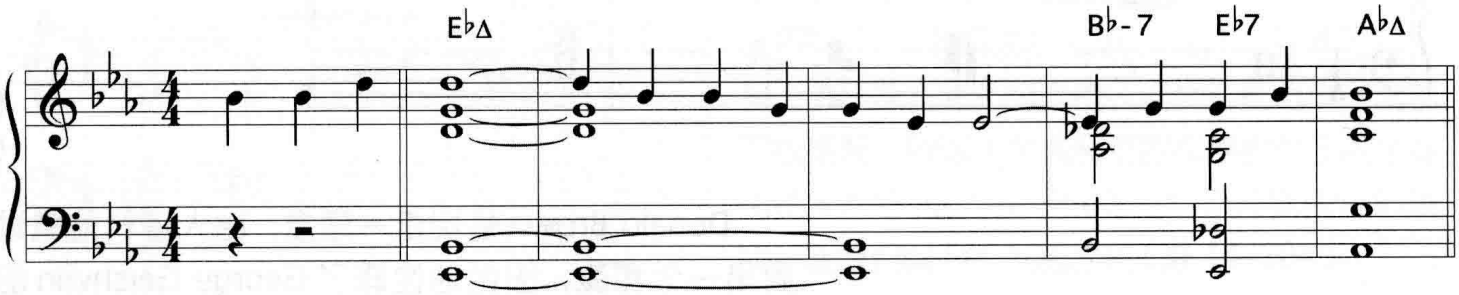
Donald Brown 运用这一理念，出人意料地模进到另一个和弦，出色地诠释了 George Gershwin 的 "Embraceable You" 一曲[39]。**谱 14–105** 是 Gershwin 此曲 E♭ 调版本的前三个小节中原来的旋律以及和弦。"Embraceable You" 通常在 E♭ 或 G 调上演奏，Donald Brown 巧妙地处理了第 2 小节中的 F♯° 和弦，从而在乐曲的前两个小节里从 E♭ 模进到了 G。第 2 小节中 F♯° 和弦中的音是 D7♭9 和弦的三音、五音、七音和降九音，如**谱 14–104** 中所示，而 D7♭9 通常倾向于解决到 GΔ，这正是 Donald Brown 在**谱 14–106** 中所演奏的。他并不满足于只在两个调（G 和 E♭）内演奏此曲，所以在第 3 小节里接着演奏了一个 E-7，这是 D 大调的 II 级和弦。

[39] Donald Brown, ***Sources Of Inspiration,*** Muse, 1989.
这是 1980 年代最出色的唱片之一。

改变旋律

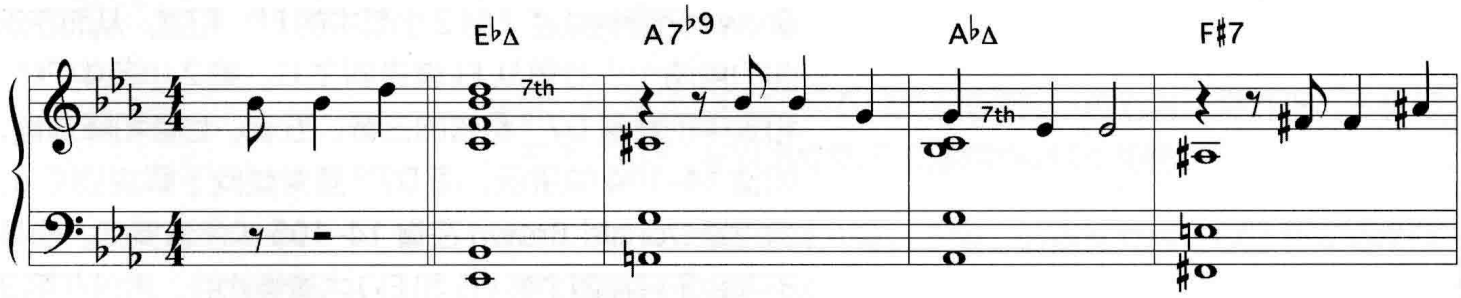
如果你碰到一个有趣的和弦或是和弦进行，但旋律与它有冲突，那就改变旋律。**谱 14–107** 是 Vincent Youmans 的 "Without A Song" 一曲的前五个小节。Joe Henderson（Kenny Barron 演奏钢琴）对这五小节的和弦进行了重编[40]，使和弦进行从 E♭Δ 到 A♭Δ 再到 BΔ，如**谱 14–108**。由于原来包含 B♭-7 和 E♭7 的小节中的旋律音 G 与新的和弦 F♯7 有冲突，所以 Joe Henderson 把旋律改为了 F♯。同时也请注意，在每个大七和弦上，旋律音也是大七音——共同音将这些和弦粘合在一起。我们马上会讨论到共同音。

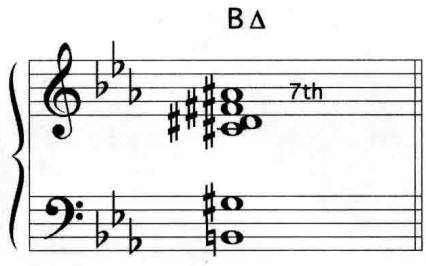
14-107



14-108

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化

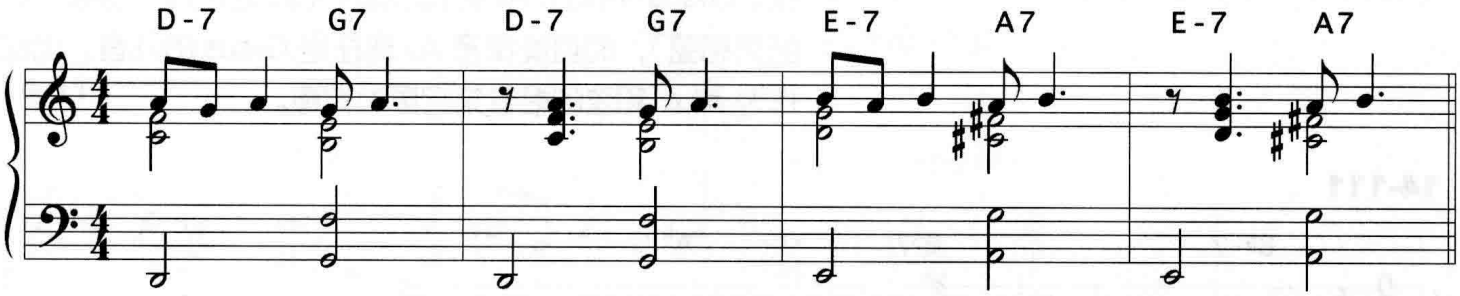




[40] Joe Henderson, *The Kicker,* Milestone, 1967.

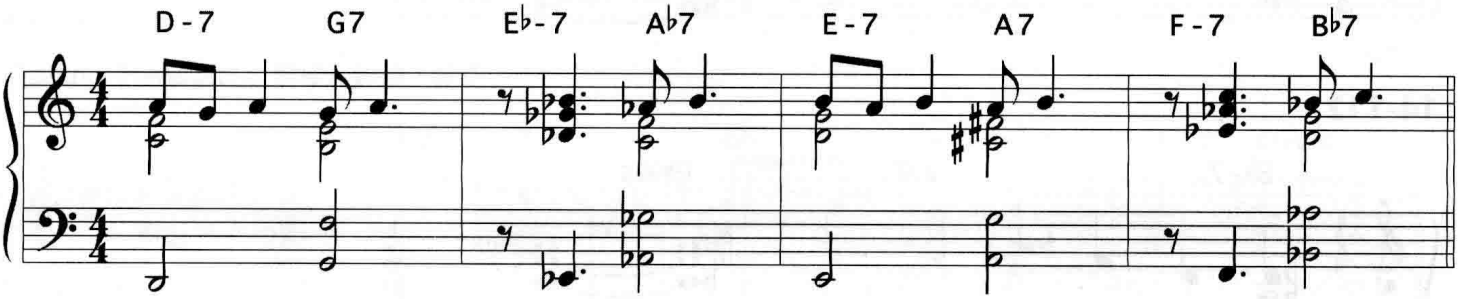
谱 14–109 给出了 Duke Ellington 的 "Satin Doll" 一曲的第 25 至 28 小节。McCoy Tyner 对这四小节进行了和声重编，使用连续半音上行的数个 II–V 进行[41]。原曲的旋律音与这些新的和弦进行有冲突，所以 McCoy Tyner 把旋律与和弦一起向上升高了半音（**谱 14–110**），改变旋律来适应新的和弦。

14-109



14-110

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化

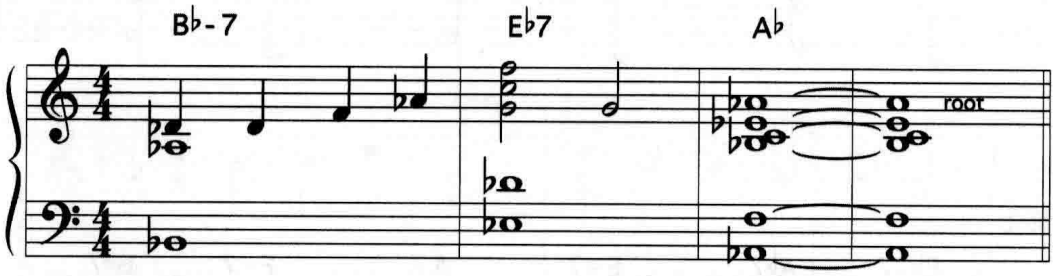


[41] McCoy Tyner, ***Double Trios,*** Denon, 1986.

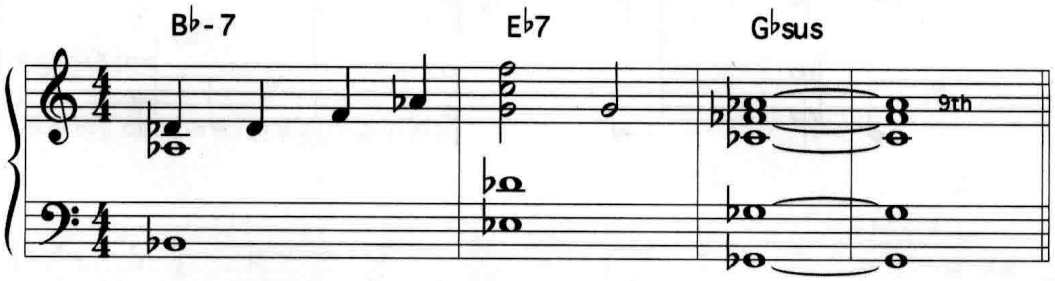
改变和弦

有时一个和弦中的旋律音会听起来非常老套——比如它是和弦的根音或五音，而改变原来的和弦并保持原有的旋律音会让枯燥的音符重获生机。演奏**谱 14–111**，这是 Jerome Kern 的 "All The Things You Are" 一曲的最后四小节。最后一个旋律音是 A♭，这是 A♭ 和弦的根音。现在演奏**谱 14–112**，听一下 G♭sus 替代 A♭ 的效果。G♭sus 不仅比 A♭ 更有意思（尤其是作为一首曲子的结束和弦），而且旋律音 A♭ 现在是 G♭sus 的九音，比起作为 A♭Δ 和弦的根音来它更为有趣。

14-111

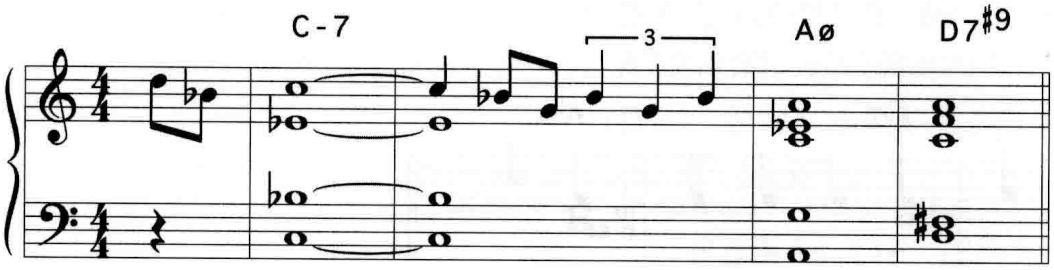


14-112



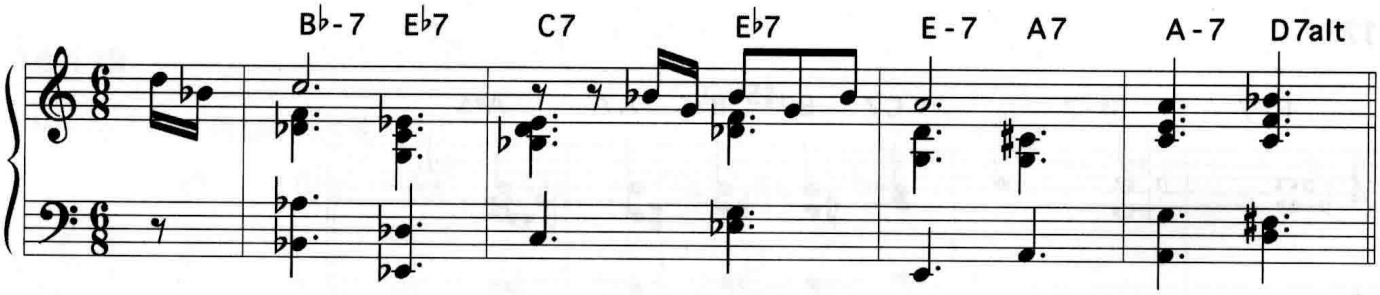
谱 14–113 是 George Gewshwin 的 "Summertime" 一曲的第 5 至 8 小节。旋律音 C 是 C-7 和弦的根音。现在演奏一下**谱 14–114**，这是 Freddie Hubbard 美妙的华尔兹版 "Summertime"（Tommy Flanagan 演奏钢琴）[42]。Freddie Hubbard 以一个 II–V 进行开始（B♭-7–E♭7），把旋律音 C 变成了 B♭-7 和弦的九音以及 E♭7 和弦的十三音。他使用了一个 E-7 和弦，从而把旋律音 A 由原来 Aø 的根音变成了 E-7 和弦的十一音，这是个好听许多的音。

14-113



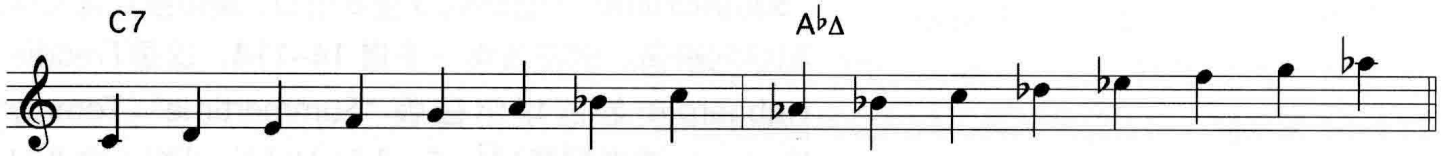
14-114

Tommy Flanagan 的钢琴和声做了简化



[42] Freddie Hubbard, *The Artistry Of Freddie Hubbard,* MCA/Impulse,1963.

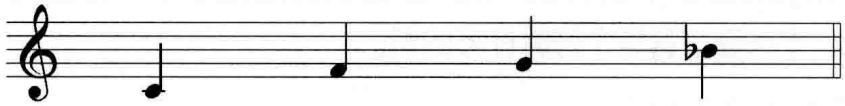
14-115



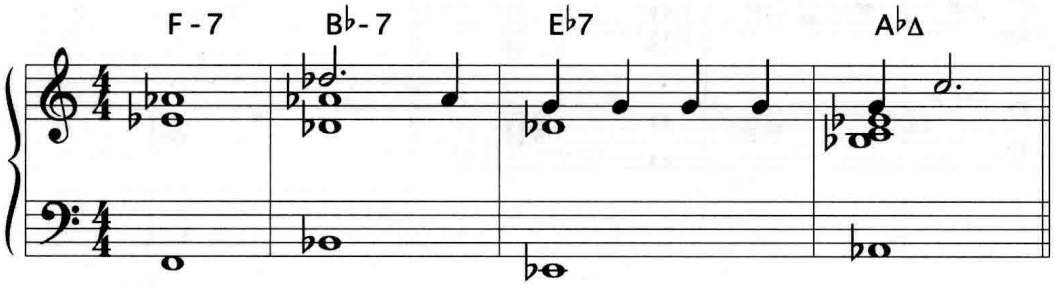
C Mixolydian scale
C混合利底亚音阶

A♭major scale
A♭大调音阶

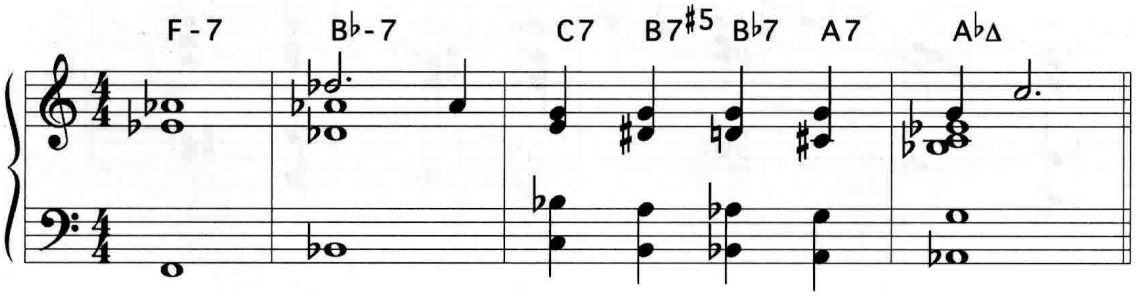
C、F、G、B♭是 C7和A♭Δ 的共同音



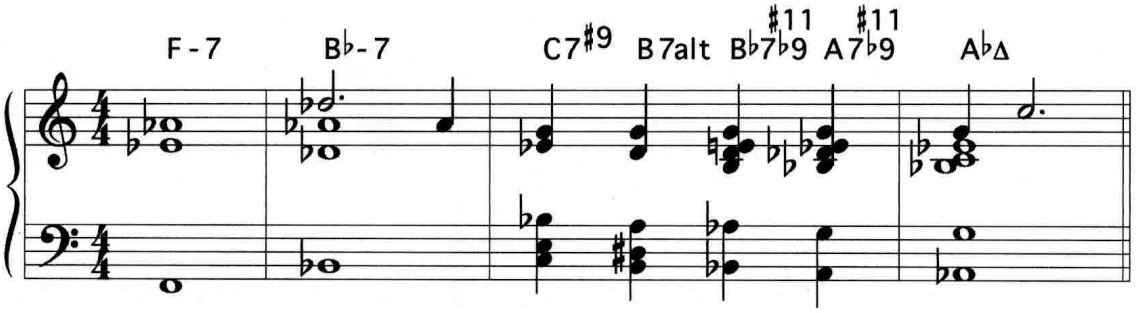
14-116



14-117



14-118



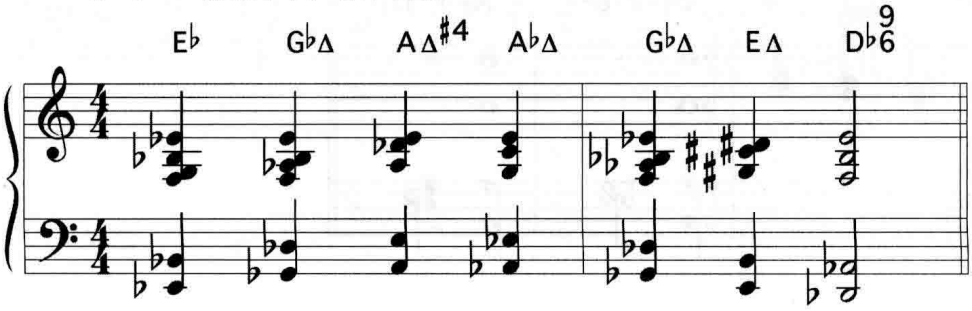
共同音

属于连续一组和弦或音阶的音称为共同音（common tones）。比如，C7 和 A♭Δ 的音阶里包含了四个共同音：C、F、G 和 B♭（**谱 14 –115**）。如果一个旋律音重复出现，那么在它每次出现时都配以一个不同的和弦会产生美妙的效果，只要这个音是这些新和弦的音阶的共同音。演奏**谱 14–116**，这是 Jerom Kern 的 "All The Things You Are" 一曲的前四小节。E♭7 和弦上一连串的 G 音让我们有很好的机会使用四个以 G 为共同音的和弦。演奏**谱 14–117**，听一下四个半音下行的 V 级和弦替代了 E♭7 的效果。旋律音 G 是 C7 的五音，B7♯5 的升五音，B♭7 的十三音，以及 A7 的七音。连续演奏四个 V 级和弦给了我们无尽的和声变化，因为 V 级和弦有许多种的变化。演奏**谱 14–118**，听一下这些变化。

演奏**谱 14–119**，这是 John Coltrane 录制的 Richard Rodgers 的 "It's Easy To Remember" 一曲[43]，听一下 McCoy Tyner 在结尾处是如何弹奏的。旋律音 E♭ 是所有和弦的共同音[44]。

14-119

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化



[43] John Coltrane, ***Ballads,*** MCA/Impulse, 1961.
这种类型的结尾——乐曲最后一个旋律音在连续的 "自由节拍"（rubato）和弦上进行重复——在比波普音乐的早期是很常见的。 Bud Powell 第一次演绎的 Hoagy Carmichael 的 "Heart And Soul" 一曲是个极佳的例子。

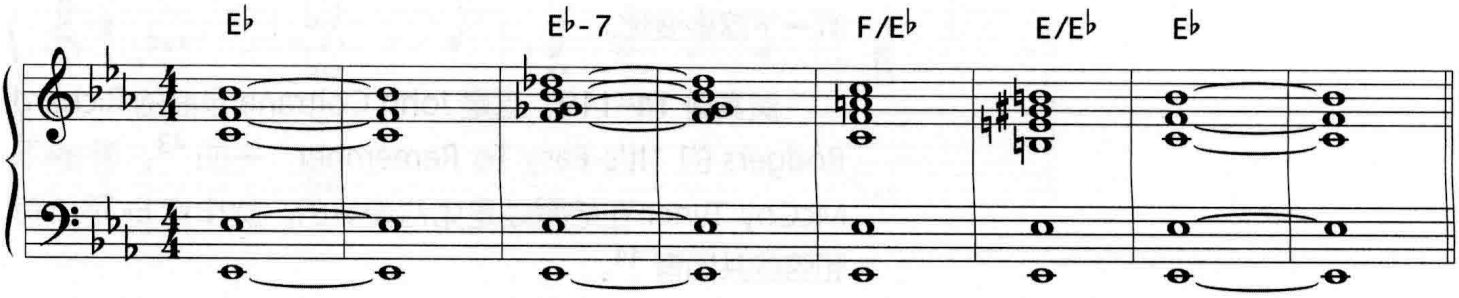
[44] 请注意前三个和弦的根音以小三度上行：E♭ 到 G♭ 到 A。McCoy Tyner 弹奏的最后两个和弦的贝司音也是做小三度进行：E 到 D♭.

持续低音

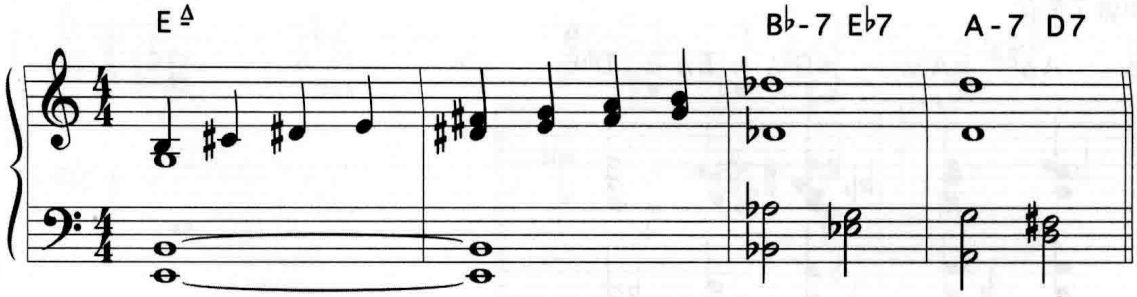
持续低音（pedal point），通常简称为 pedal，意思是在同一个低音上演奏一系列和弦。演奏**谱 14–120**，这是 Bronislau Kaper 的 "Green Dolphin Street" 一曲的前八小节，听一下在 E♭ 这个持续低音上演奏的和弦。

演奏**谱 14–121**，这是 Richard Rodgers 的 "Spring Is Here" 一曲的第 13 至 16 小节。然后再演奏**谱 14–122**，Kenny Barron 对这四小节的和声重编，在持续低音 G 上面使用了一系列和弦[45]。我们在第十六章里会分析他演绎的这一版本的 "Spring Is Here"，全部建立在持续低音 G 之上。

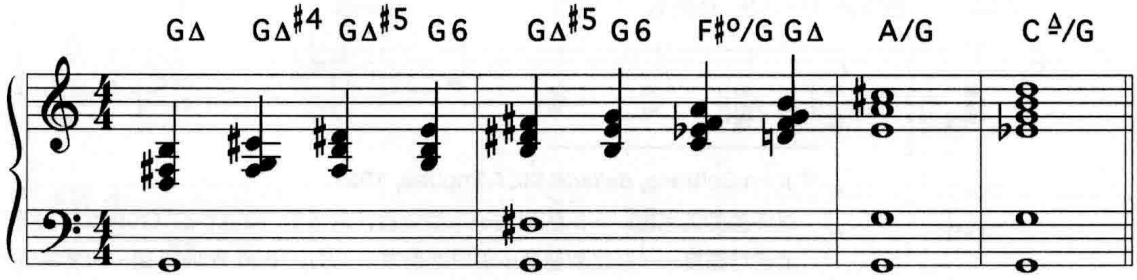
14-120



14-121



14-122

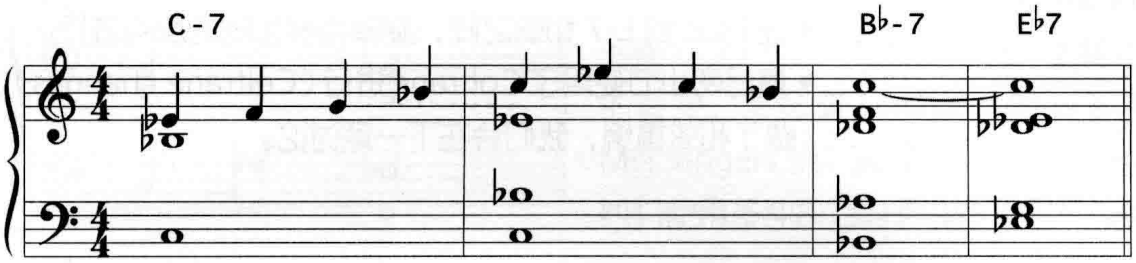


[45] Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.

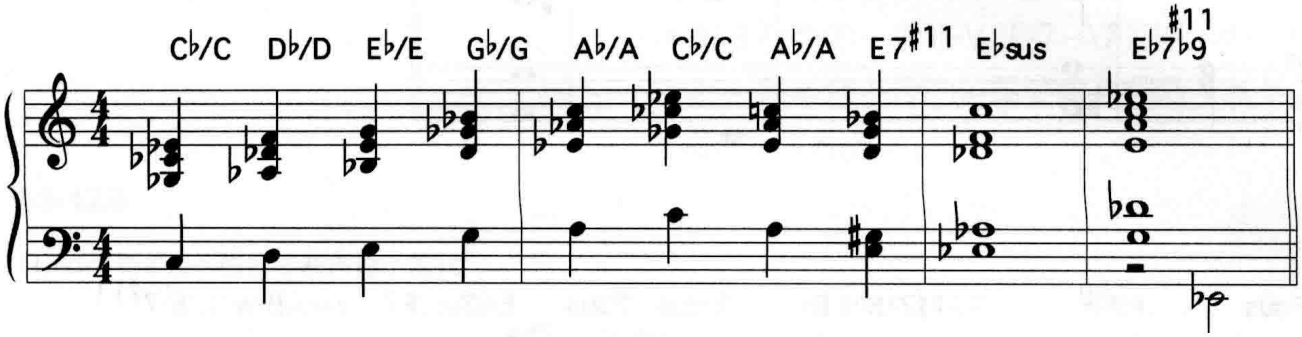
综合各种技巧

在对一个和弦、一个乐段甚至整首曲子做和声重编的时候可以综合运用上面讨论过的各种技巧。**谱 14–123** 是 Harry Warren 的 "There Will Never Be Another You" 一曲的第 5 至 8 小节。演奏**谱 14–124**，听一下这里的和弦重编，其中运用了平行斜线和弦、半音连接（E7♯11 到 E♭sus）、sus 和弦重编（E♭sus 替代 B♭-7）。

14-123



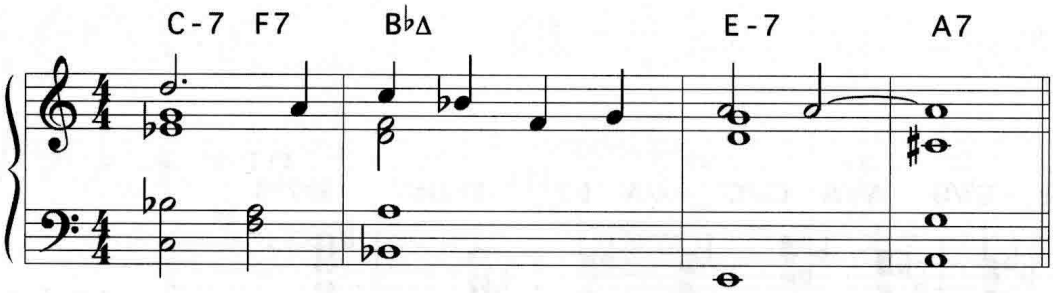
14-124



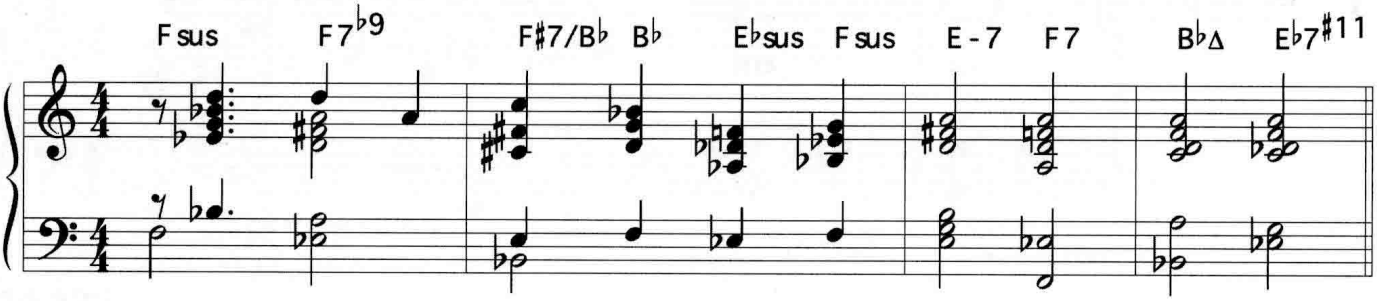
谱 14–125 是 Jerome Kern 的 "Yesterdays" 一曲的最后四个小节。**谱 14–126** 给出了运用多种技巧进行和声重编后的这四个小节。

- 第 1 小节中 Fsus 替代了 C-7。
- 第 2 小节中 F♯7/B♭ 连接到 B♭ 是“下方大三度的 V 级和弦”，由 Billy Strayhorn 在 "U.M.M.G" 一曲中使用（**谱 14–71**）。
- 第 2 小节中的平行进行（E♭sus 到 Fsus）。
- 第 3 小节中的半音连接（Fsus 到 E-7 再到 F7）。
- 在 Fsus 到 E-7 和弦之间，旋律与根音间的反向进行。
- 最后两小节使用了 Coltrane 进行（Coltrane changes）做了和弦重编，我们会在下一章讨论。

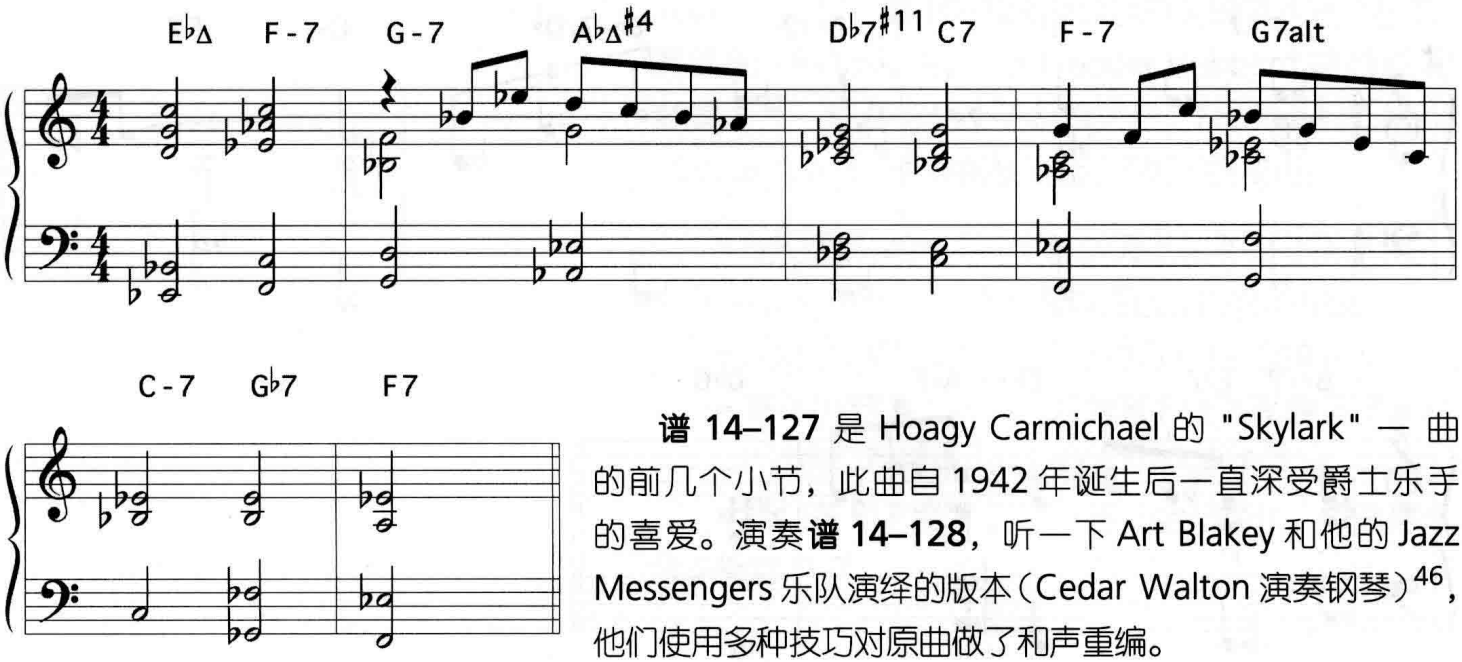
14-125



14-126



14-127

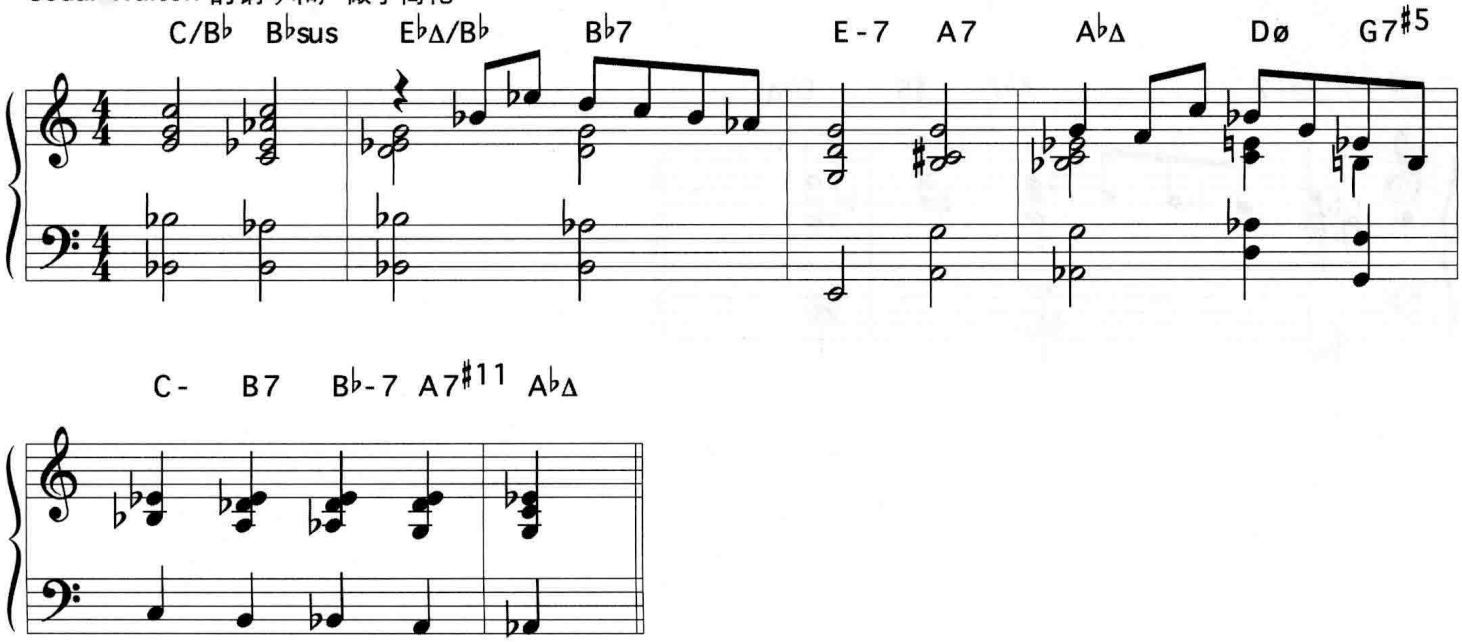


谱 14–127 是 Hoagy Carmichael 的 "Skylark" 一曲的前几个小节，此曲自 1942 年诞生后一直深受爵士乐手的喜爱。演奏**谱 14–128**，听一下 Art Blakey 和他的 Jazz Messengers 乐队演绎的版本（Cedar Walton 演奏钢琴）[46]，他们使用多种技巧对原曲做了和声重编。

- 前两小节中使用了持续低音 B♭。
- 第一和第三个和弦（C/B♭ 和 E♭Δ/B♭）是斜线和弦。
- 第 1 小节中的 sus 和弦重编（B♭sus 替代 F-7）。
- 第 3 小节中一个 II–V（E-7–A7）进行半音连接到 A♭Δ。
- 在一段半音下行的贝司旋律上构造了以 E♭ 为共同音的最后五个和弦。

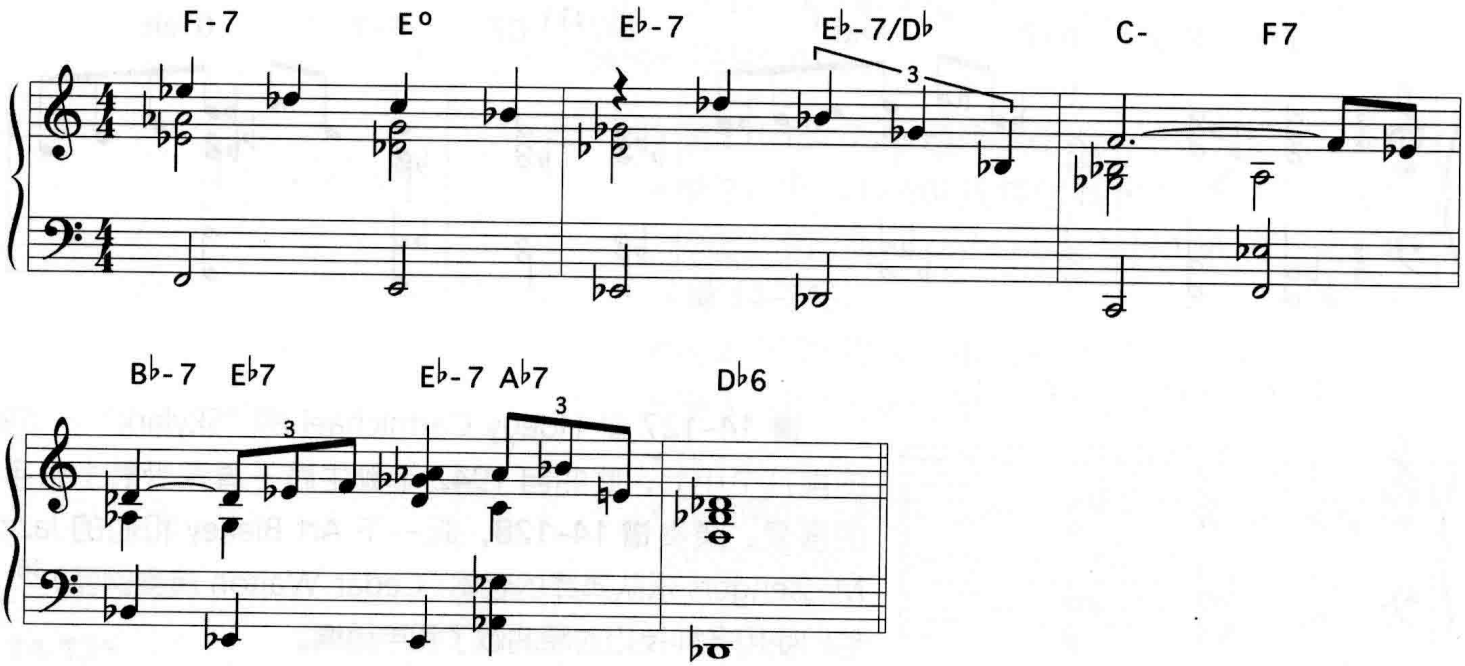
14-128

Cedar Walton 的钢琴和声做了简化



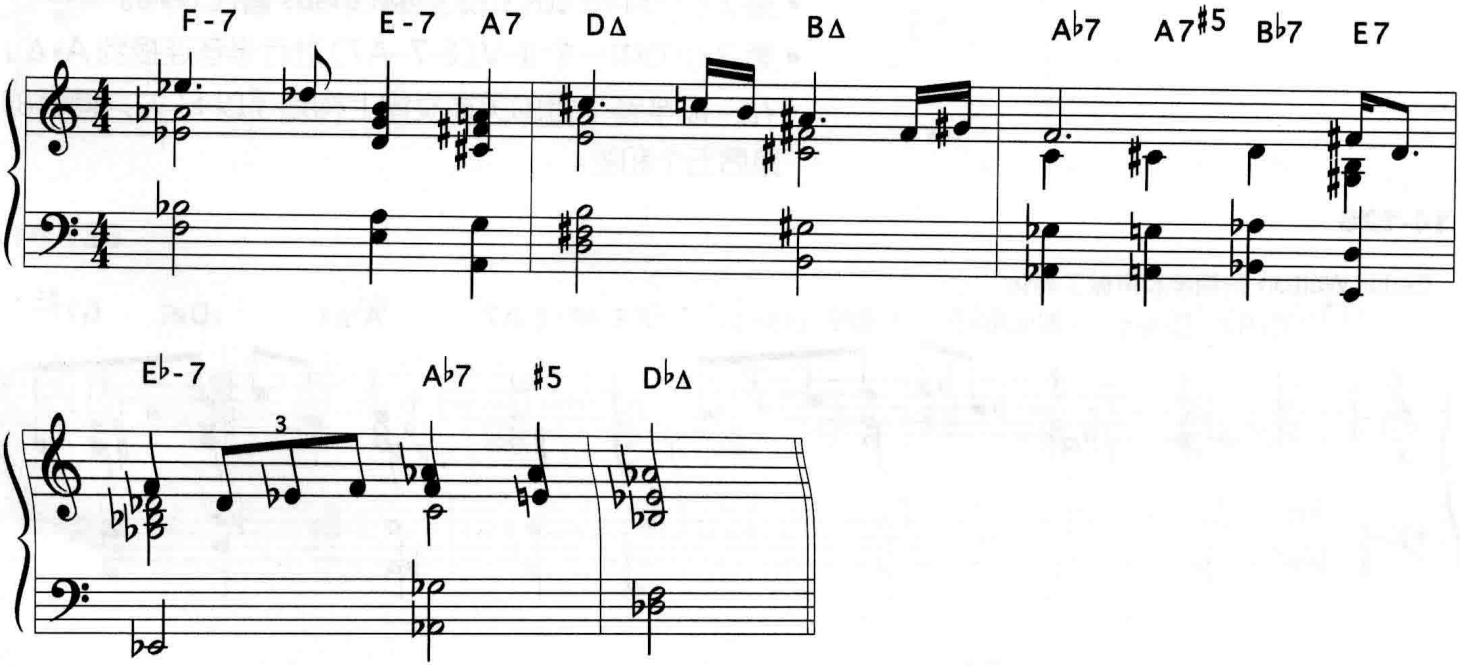
[46] Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan,* Fantasy, 1962.

14-129



14-130

Cedar Walton 的钢琴和声做了简化



爵士乐手还喜欢重编 Johnny Green 的 "Body And Soul" 一曲[47]。**谱 14–129** 是该曲原版的第 4 至 8 小节。演奏**谱 14–130**，听一下 Freddie Hubbard 美妙的和声重编[48]。在原来的 F-7 和弦之后，Freddie Hubbard（Cedar Walton 演奏钢琴）使用了如下的技巧：

- 他们两人演奏了一个新的调上的 II–V–I（E-7–A7–DΔ），并改变了旋律音以适应这些新的和弦。
- 在第 2 小节中使用了平行进行（DΔ 到 BΔ）。
- 第 3 小节中，两人在共同音 F 音下面使用了半音上行的贝司旋律（A♭7 到 A7♯5 再到 B♭7）。
- 他们在 B♭7 用了 E7，这是三全音替代，然后再半音连接到 E♭-7。

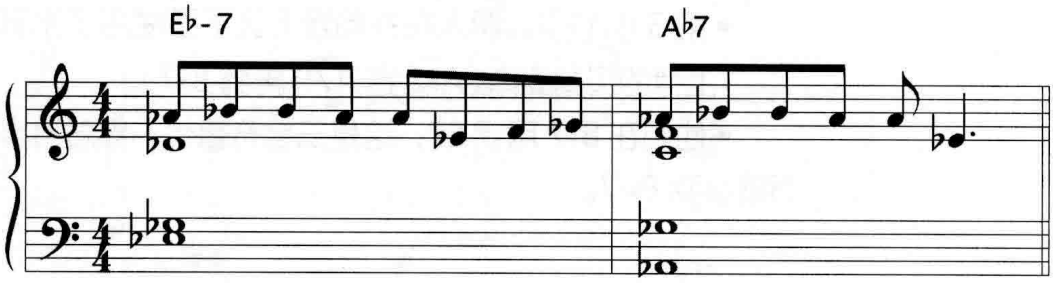
[47] John Coltrane 对于 "Body And Soul" 一曲所做的和声重编会在第十六章讨论。

[48] Freddie Hubbard, ***Here To Stay,*** Blue Note, 1962.

谱 14–131 是 Jimmy Van Heusen "All The Way" 一曲的第 5 和第 6 小节。演奏**谱 14–132**，听一下 Woody Shaw（钢琴是 Cedar Walton）使用的如下技巧：[49]

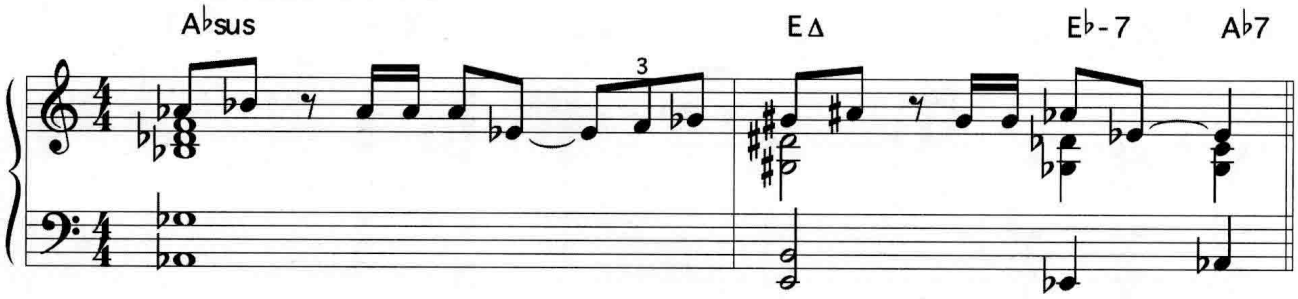
- 两人用 A♭sus 替代了 E♭-7 和 A♭7。
- 两人突然模进到 E 大调，然后再回到原来的 E♭-7–A♭7 的 II–V 进行。

14-131



14-132

Cedar Walton 的钢琴和声做了简化



这两章的内容包含了种类繁多的和声重编技巧。现在我们来看一种主要由 John Coltrane 创新出来的和声重编——Coltrane 进行（Coltrane changes）。

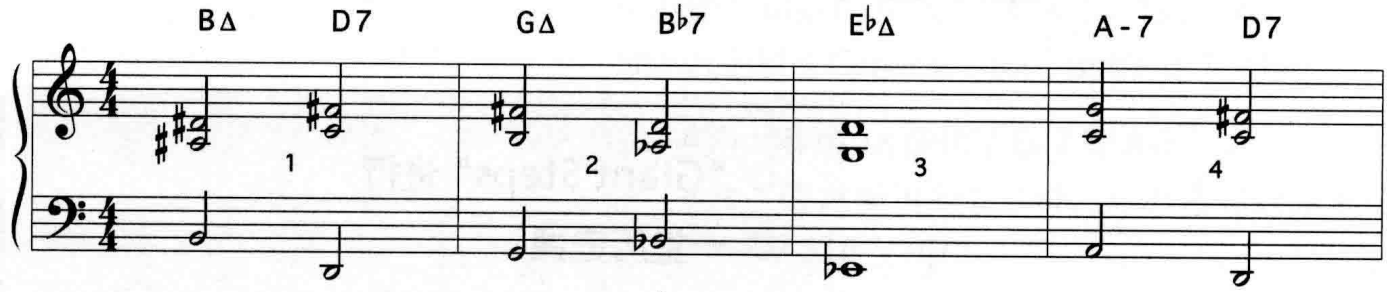
[49] Woody Shaw, *Setting Standards,* Muse, 1983.

第十五章　Coltrane 进行

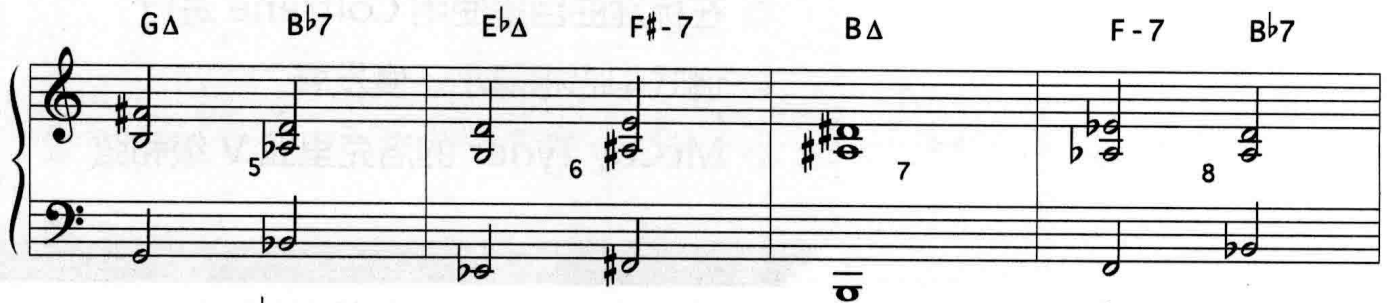
◎ "Giant Steps" 进行
◎ 一堂历史课
◎ "Countdown" 和 "Tune Up"
◎ 在标准曲目里使用 Coltrane 进行
◎ 调式中心相隔小三度发展
◎ McCoy Tyner 的洛克里亚 V 级和弦

John Coltrane

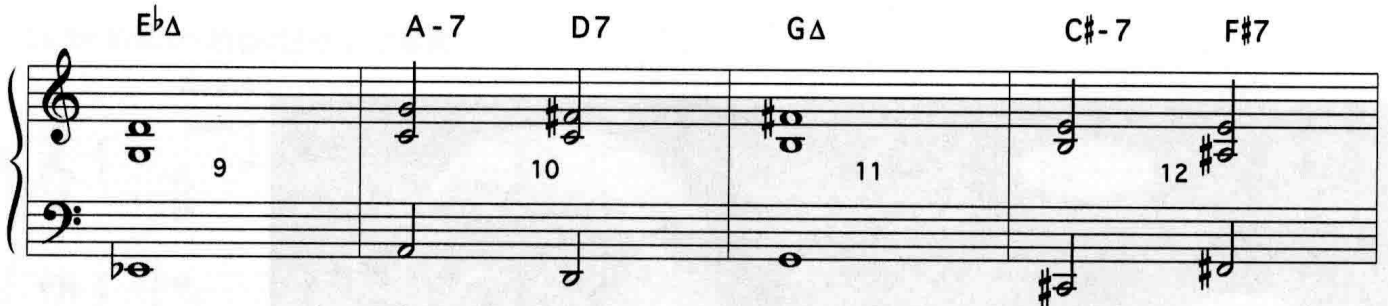
15-1



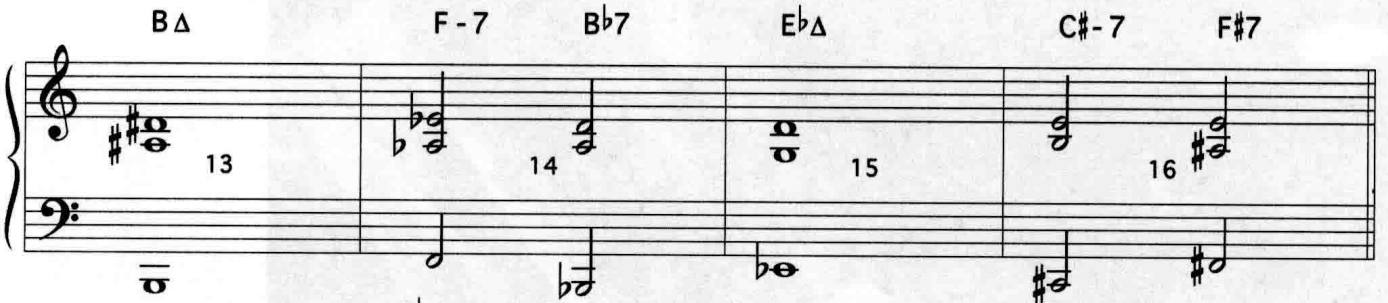
B调的 I G调的 V - I _____ E♭ 调的 V - I _____ G调的 II - V - I _____



_____ E♭ 调的 V - I _____ B调的 V - I _____ E♭ 调的 II - V - I ___



_____ G调的 II - V - I _____ B调的 II - V - I _____



_____ E♭ 调的 II - V - I _____ B调的 II - V - I _____

"Giant Steps" 进行

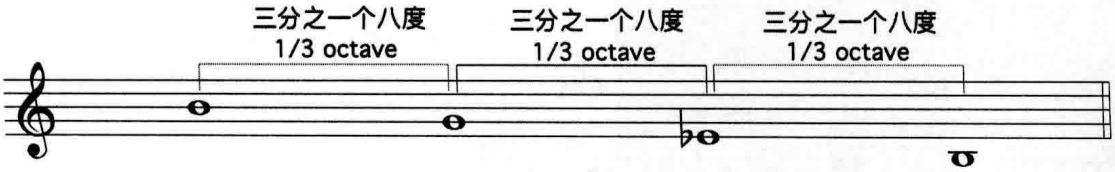
John Coltrane 以他的 "Giant Steps"[1] 一曲发起了一场和声的革命。演奏**谱 15–1**，这是 "Giant Steps" 的和弦进行（此处只给出和弦，未给出旋律）。尽管这是一首高难度的曲子，但它的 26 个和弦实际上只不过是 B、G、E♭ 这三个调上的 V–I 或 II–V–I 进行。

看一下**谱 15–1** 中的这些 V–I 和 II–V–I 进行，以及低音谱号上面所标出的调号。每一组同属于一个调的和弦称为调式中心（key center）[2]。第 1 和第 2 小节中的 V–I（D7–G△）是一个 G 调的调式中心。而第 8 和第 9 小节中的 II–V–I（F-7–B♭7–E♭△）是 E♭ 调的调式中心。请注意每一个新的调式中心都与它之前的调式中心相隔一个大三度（上方或下方）。**谱 15–2** 以图解的方式给出了此曲和声发展，这些全音符代表了 "Giant Steps" 一曲的各个调式中心。调式中心以相隔大三度的方式发展，把一个八度平均分成了三个部分（**谱 15–3**）。

15-2

"Giant Steps" 的调式中心

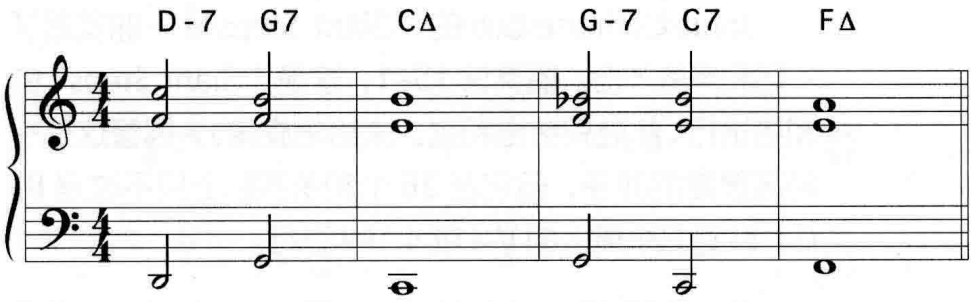
15-3



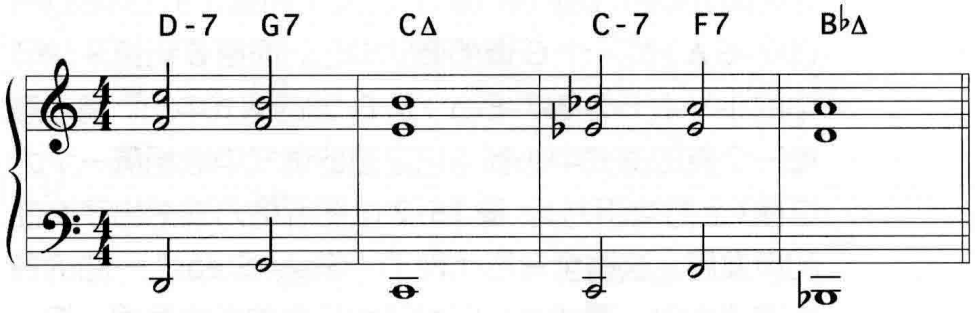
[1] John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.

[2] 调式中心（key centers）也叫 ***tonal centers***。

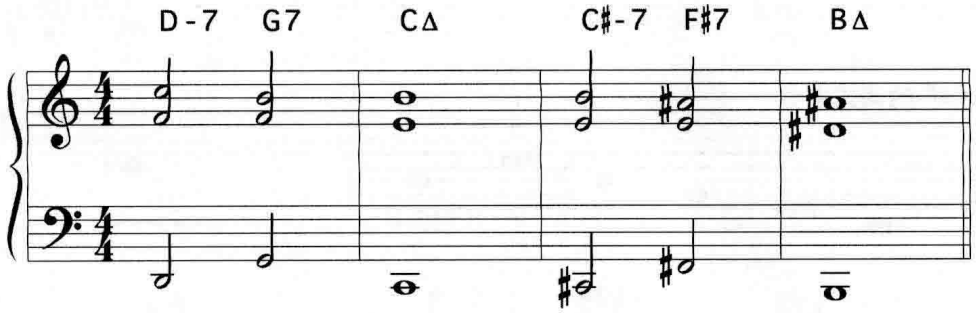
15-4



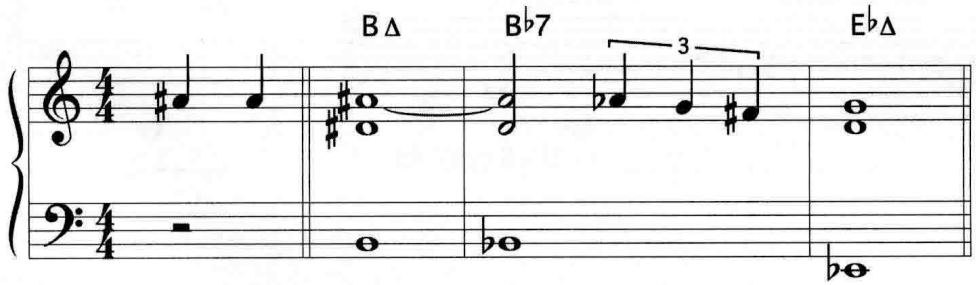
15-5



15-6



15-7



一堂历史课

整首曲子的调式中心按大三度的间隔进行是一次革命性的发展。在 "Giant Steps" 之前所作的标准曲目和原创爵士曲中，最常见的调式中心以下列方式发展：

- 五度循环，比如**谱 15–4** 中 C 调和 F 调上的 II–V–I 进行。
- 以全音方式下行，比如**谱 15–5** 中 C 调和 B♭ 调上的 II–V–I 进行。
- 以半音方式下行，比如**谱 15–6** 中 C 调和 B 调上的 II–V–I 进行。

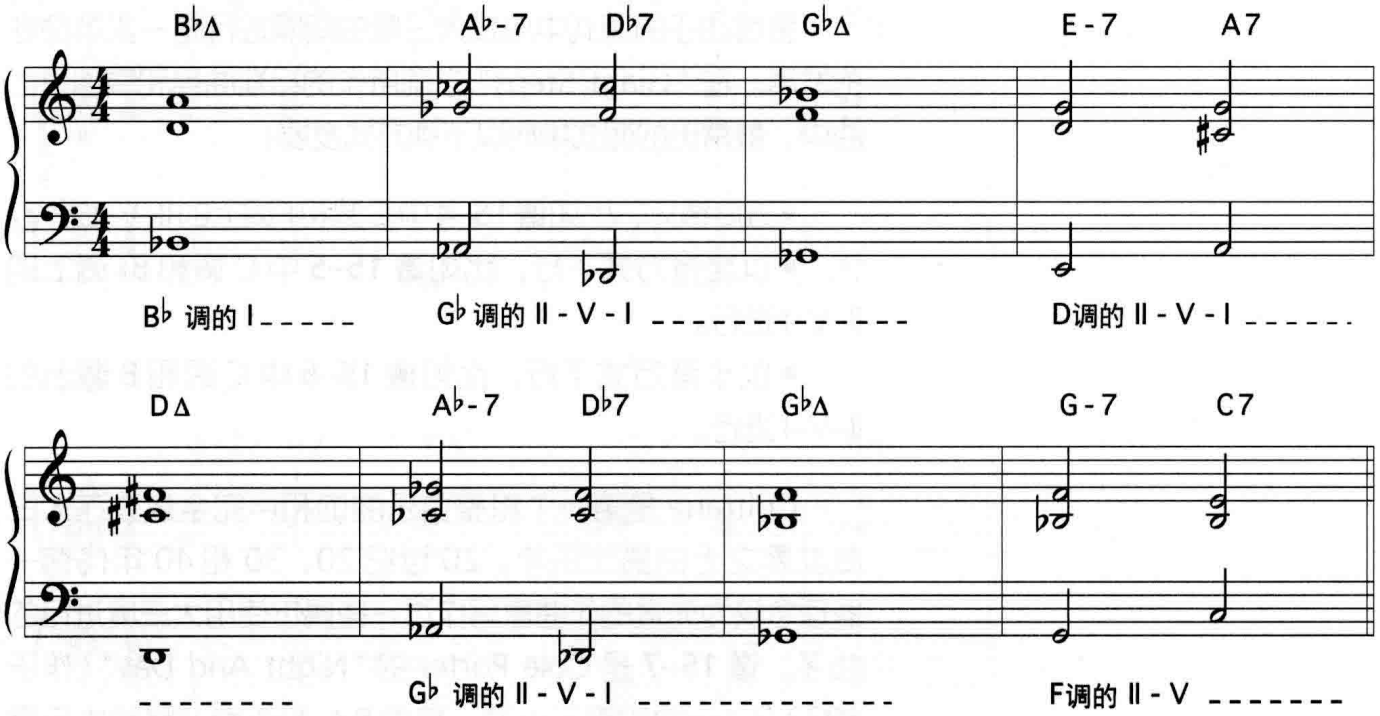
Coltrane 是第一个将整首乐曲的和声完全建立在大三度发展之上的爵士乐手。20 世纪 20、30 和 40 年代有一些理念较为先进的作曲家写作过一些偶尔使用大三度进行的曲子。**谱 15–7** 是 Cole Porter 的 "Night And Day"（作于 1932 年）一曲的前三小节，其中 B△ 和弦向上移动大三度到了 E♭△。其他早期的例子还包括：

"Always", Irving Berlin (1925)
"Smoke Gets In Your Eyes", Jerome Kern (1933)
"In A Sentimental Mood", Duke Ellington (1935)
"Have You Met Miss Jones", Richard Rodgers (1937)
"I Let A Song Go Out Of My Heart", Duke Ellington (1938)
"Darn That Dream", Jimmy Van Heusen (1939)
"What's New?", Bob Haggart (1939)
"I Remember You", Victor Schertzinger (1942)
"The More I See You", Harry Warren (1945)
"If You Could See Me Now", Tadd Dameron (1946)
"The Best Thing For You", Irving Berlin (1949)

这些作曲家使用的技巧在当时看来非常先进[3]。不过由于这些例子中的大三度进行都非常短——通常只持续一或两个小节——所以除了一首曲子之外其他的曲子对即兴演奏来说并不难。

[3] 把你个人偏爱的乐曲的作者名字记住是一个好习惯。

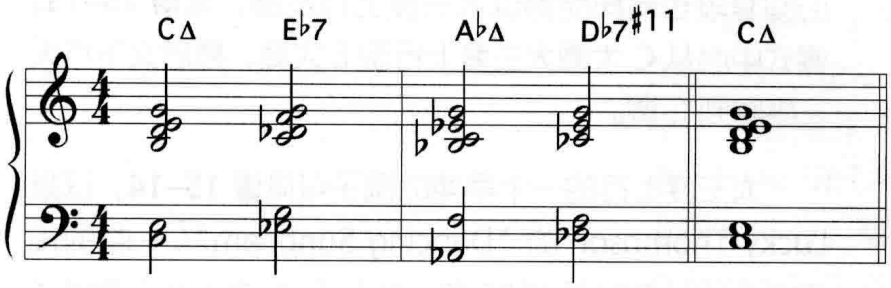
15-8



这首例外的曲子就是 Richard Rodgers 的 "Have You Met Miss Jones"，它整个八小节的桥段都是由以大三度进行的调式中心组成的，其和弦进行见**谱 15–8**。总之，在 "Giant Steps" 一曲重新定义“困难”的含义之前，人们认为 "Miss Jones" 一曲演奏起来极为困难。在 "Giant Steps" 一曲于 1960 年发表之时，除了 Coltrane 之外没有人能在整首曲子上演奏它的和弦进行。在原曲的第一版录音中，钢琴手 Tommy Flanagan 在做即兴时可谓手足无措，不过公正地说一句，当时也肯定没人能做得比 Tommy Flanagan 更好[4]。

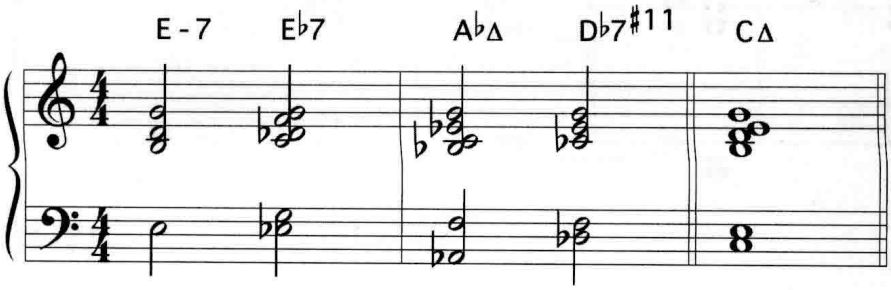
[4] Flanagan 在 1982 又录了一张同样名为 "Giant Steps" 的出色的三重奏的唱片，由 Enja 厂牌发行，证明他也能出色地演奏这些和弦进行。

15-9



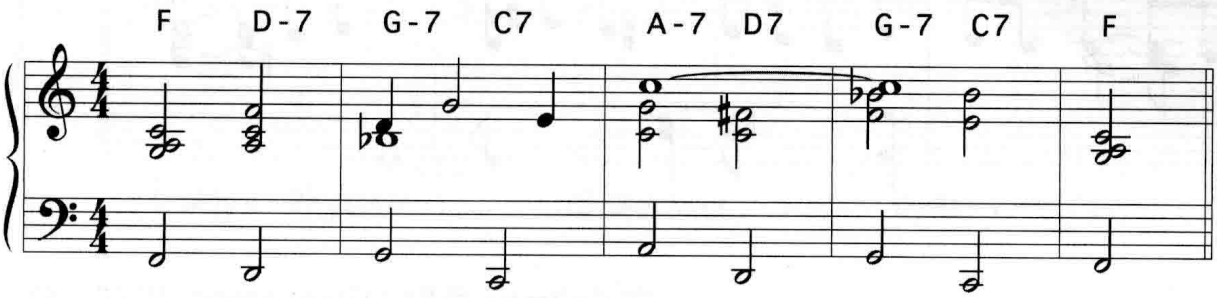
Tadd Dameron 在回复段中也使用过大三度的进行，见**谱 15–9**，这是他的 "Lady Bird"[5] 一曲的最后两小节以及第 1 小节。他没有使用传统的 C 调上的 I–VI–II–V–I 回复段（CΔ– A7–D-7–G7–CΔ），而是使用了 CΔ–E♭7–A♭Δ–D♭7–CΔ。调式中心由 C 向下大三度移动到 A♭，再向上移动到 C。常见的不同版本是用 E-7 替代 CΔ，见**谱 15–10**。

15-10



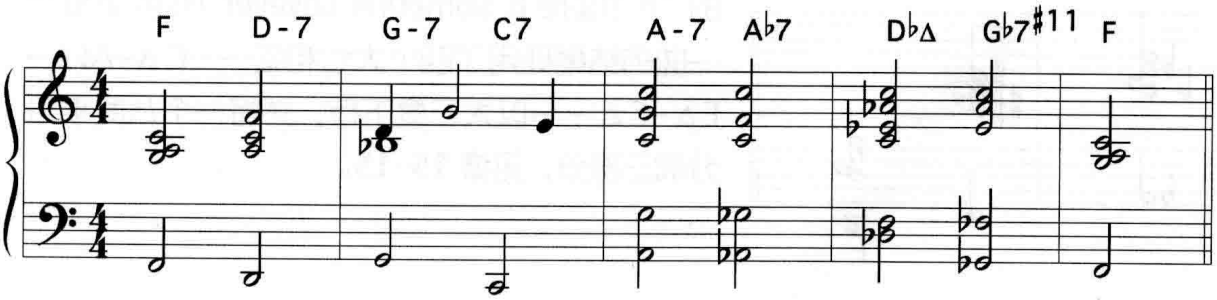
Kenny Barron 在他所演奏的 Bronislau Kaper 的 "All God's Chillun Got Rhythm"[6] 一曲的版本里也使用了类似的回复段。**谱 15–11** 是该曲的前五个小节。**谱 15–12** 是 Kenny Barron 的和声重编，他借用了 Tadd Dameron 在 "Lady Bird" 中使用的手法。

15-11



15-12

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



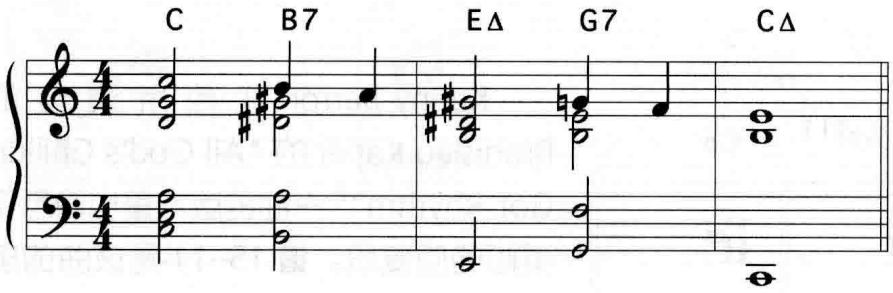
[5] *Miles Davis With Jimmy Forrest,* Jazz Showcase, 1952.

[6] Kenny Barron, *The Only One,* Reservoir, 1990.

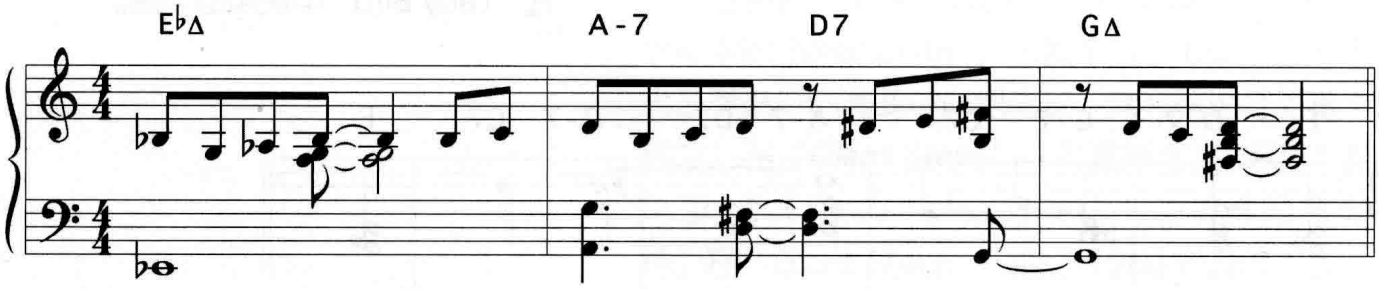
之前几个例子说明回复段能够以大三度下行发展，而回复段也同样能够以大三度上行发展，见**谱 15–13**。调式中心从 C 大调大三度上行至 E 大调，然后又下行大三度回到 C 调。

大三度上行的一个早期的例子可见**谱 15–14**，这是 Lucky Thompson 的 "Dancing Sunbeam"[7] 一曲的前三个小节，录制于 1956 年。他从 E♭Δ 向上大三度模进到了 GΔ。

15-13

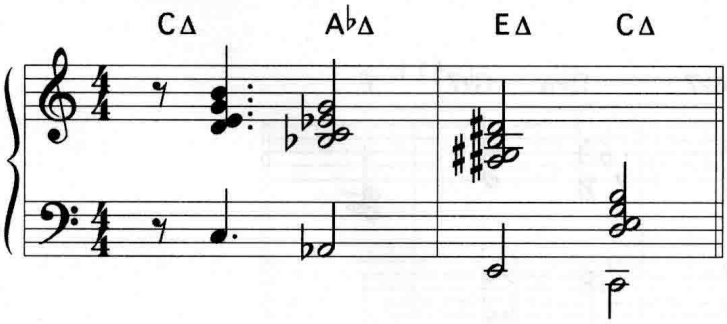


15-14



15-15

Red Garland 的钢琴和声做了简化



在 Coltrane 录制 "Giant Steps" 之前一两年，他（和钢琴手 Red Garland）已经试验过让调式中心以大三度发展。他在 Arthur Schwatz 的 "If There Is Someone Lovelier Than You"[8] 一曲的结尾处用了四个大七和弦——CΔ–A♭Δ–EΔ–CΔ——以大三度下行，并将一个八度平均分成三部分，见**谱 15–15**。

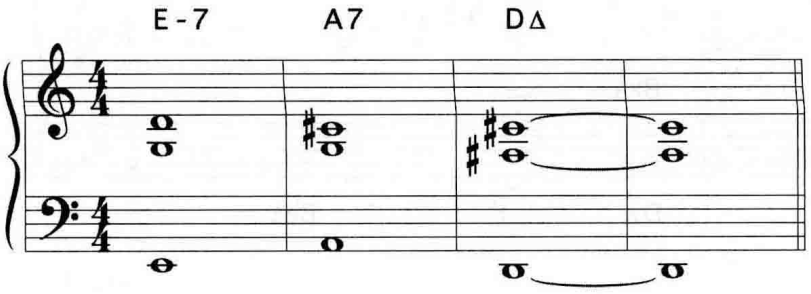
[7] Lucky Thompson, ***Tricotism,*** Impulse, 1956.

[8] John Coltrane, ***Settin' The Pace,*** Fantasy, 1958.

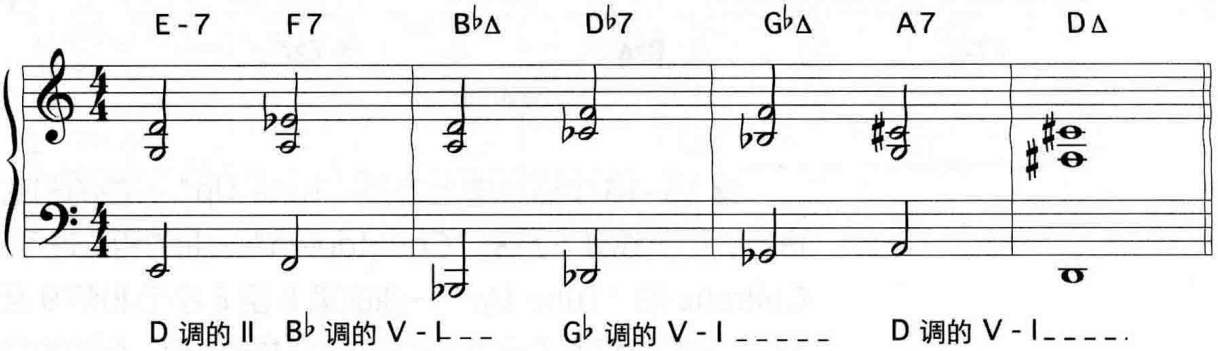
"Countdown" 和 "Tune Up"

用相隔大三度的调式中心发展为变化，再配以 Miles Davis 的 "Tune Up"[9] 一曲的和弦进行，Coltrane 创作了一首曲子 "Countdown"[10]。演奏**谱 15–16**，这是 "Tune Up" 一曲前四个小节的和弦进行（一个 D 调上的 II–V–I）。现在演奏**谱 15–17**。在他的和声重编中，Coltrane 并未改变第一个和弦（E-7），这是 D 大调的 II 级和弦。他接着在第 2 小节中让调式中心下行大三度（从 D 到 B♭），在第 3 小节中又下行一个大三度（B♭ 到 G♭），然后在第 4 小节中再下行一个大三度（G♭ 到 D）。每个新的 I 级和弦——B♭Δ、G♭Δ 以及 DΔ——之前都有一个它的 V 级和弦，这一和声重编的结果就是 "Countdown" 一曲的前四小节。

15-16



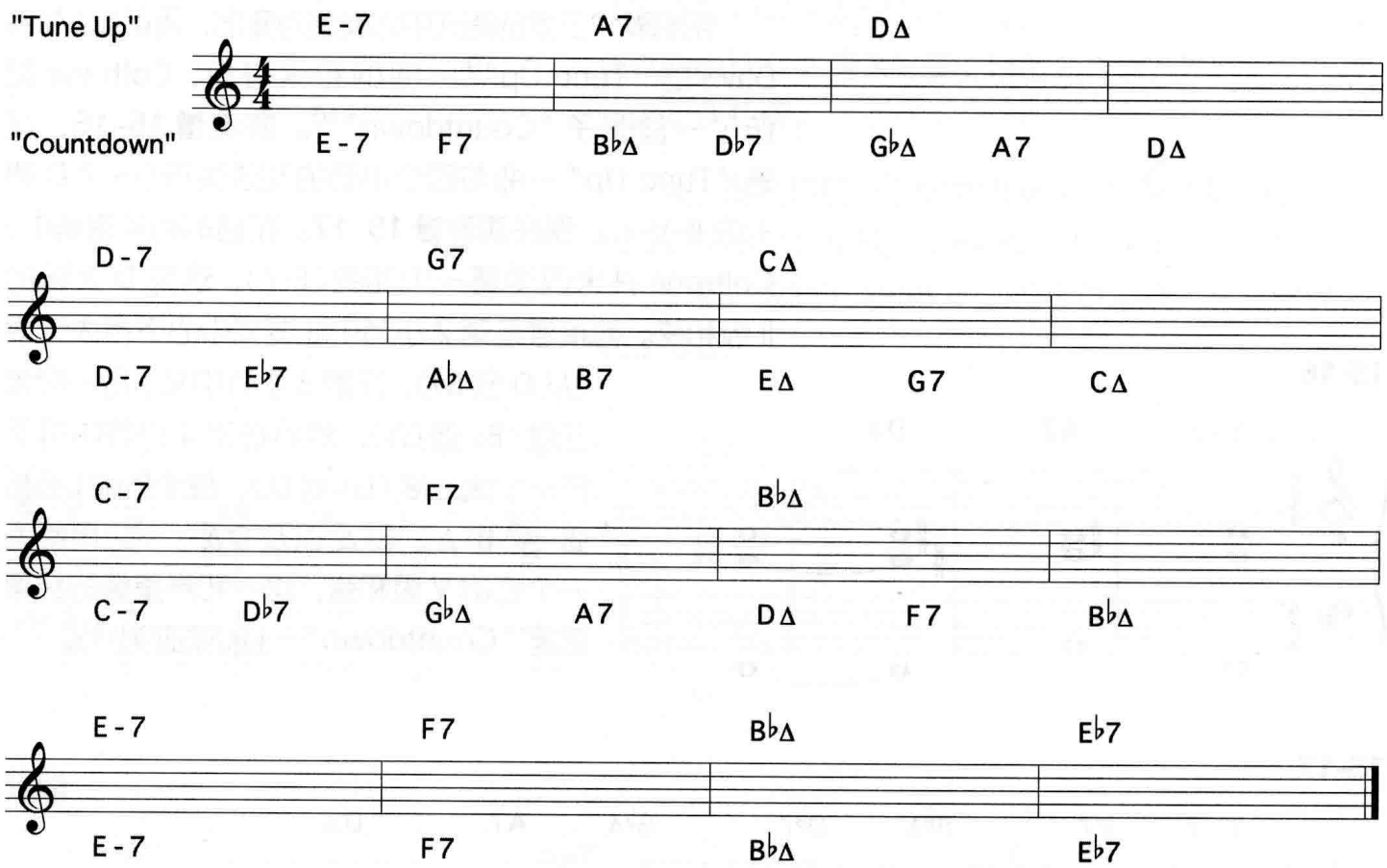
15-17



[9] Miles Davis, ***Relaxin'***, Fantasy, 1956.

[10] John Coltrane, ***Giant Steps***, Atlantic, 1959.

15-18

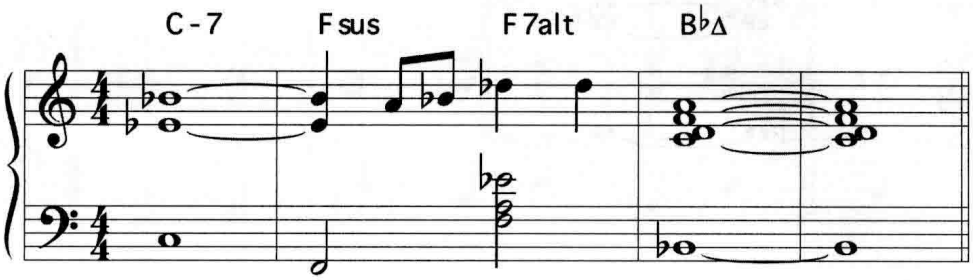


谱 15–18 中五线谱上方是 "Tune Up" 一曲的和弦进行，而五线谱下方是 "Countdown" 一曲的和弦进行。Coltrane 把 "Tune Up" 一曲的第 5 至 8 小节和第 9 至 12 小节做了和第 1 至 4 小节同样的重编处理。但他也给独奏乐手留下了一些喘息的机会，把 "Tune Up" 一曲的最后四小节原样不变地用在 "Countdown" 一曲里。

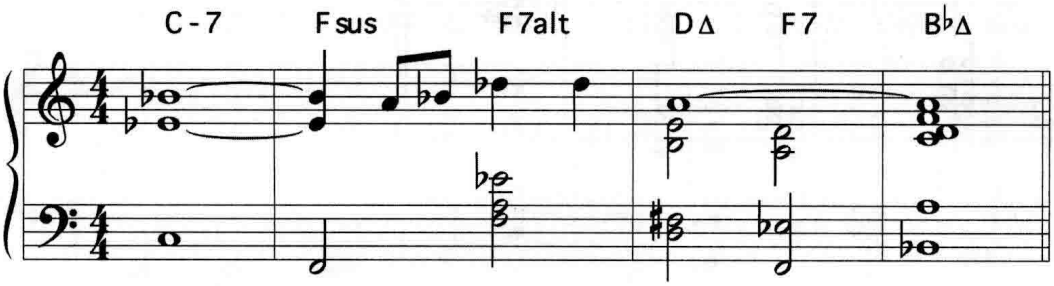
在标准曲目里使用 Coltrane 进行

Coltrane 也使用这些理念来对标准曲目进行和声重编。**谱 15–19** 是 Jerry Brainin 的 "The Night Has A Thousand Eyes" 一曲桥段中的前四小节。演奏**谱 15–20**，听一下 Coltrane 把原曲的 V–I（F7alt–B♭Δ）替换成一个伪终止（F7alt–DΔ），然后向下大三度做解决（F7–B♭Δ）[11]。

15-19



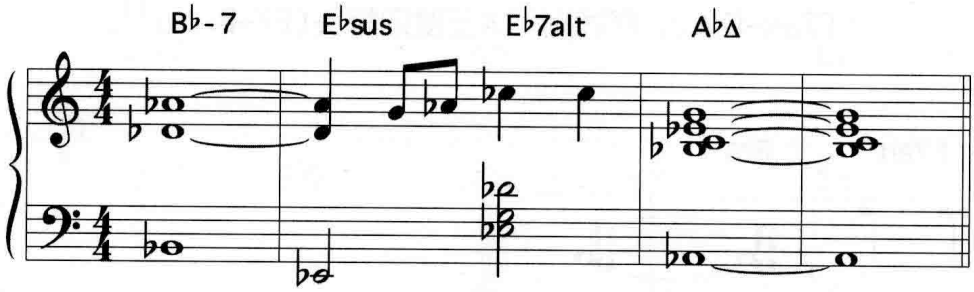
15-20



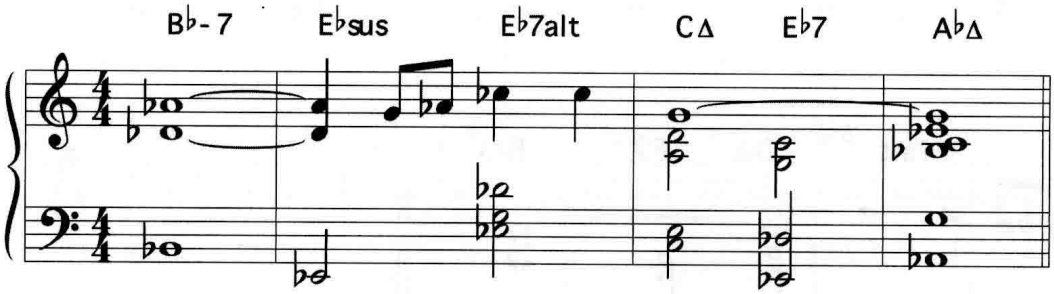
[11] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

在这一桥段的第二部分里（**谱 15–21**），Coltrane 也使用了同样的手法，先演奏一个伪终止（E♭7alt–C Δ），然后向下大三度解决（E♭7–A♭Δ），见**谱 15–22**。

15-21

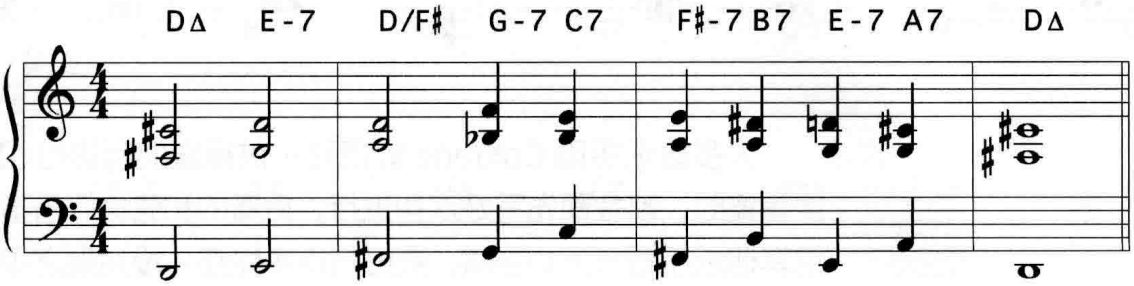


15-22



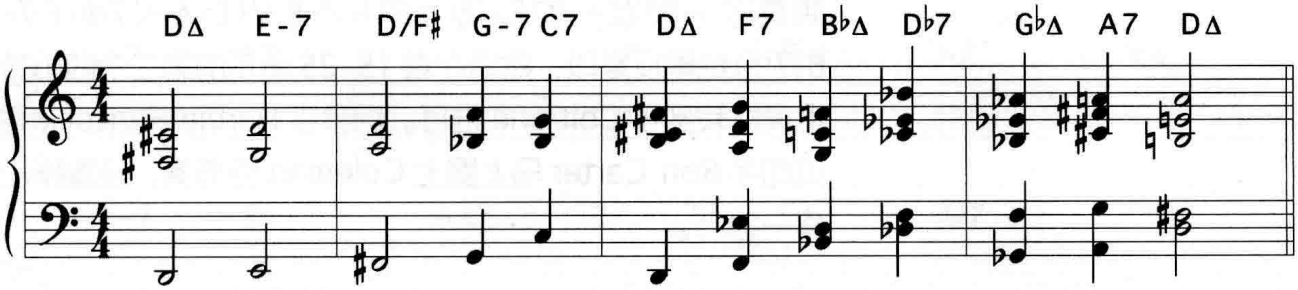
演奏**谱 15–23**，这是 "Body And Soul" 一曲桥段中的前四小节。演奏**谱 15–24**，这是 Coltrane 做的和声重编。[12] 他把一个八度平均分成三部分，第 3 和第 4 小节中的调式中心以大三度下行发展，从 D△ 到 B♭△，再到 G♭△，又到 D△[13]。

15-23



15-24

McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化



Coltrane 的原创曲目有好几首是使用相隔大三度的调式中心发展手法对标准曲目的和声重编。他的 "Satellite"[14] 一曲是以 Morgan Lewis 的 "How High The Moon" 为基础。他的 "26-2"[15] 一曲取材于 Charlie Parker 的 "Confirmation"[16]。

要用 Coltrane 进行来对标准曲目进行和声重编，请留意曲子是否有以下的特点：

- 一个 II–V–I 进行持续四小节以上。
- I–VI–II–V 以及 III–VI–II–V 的回复段。

---

[12] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

[13] Coltrane 对 "Body And Soul" 一曲所做的完整和声重编会在第十六章讨论。

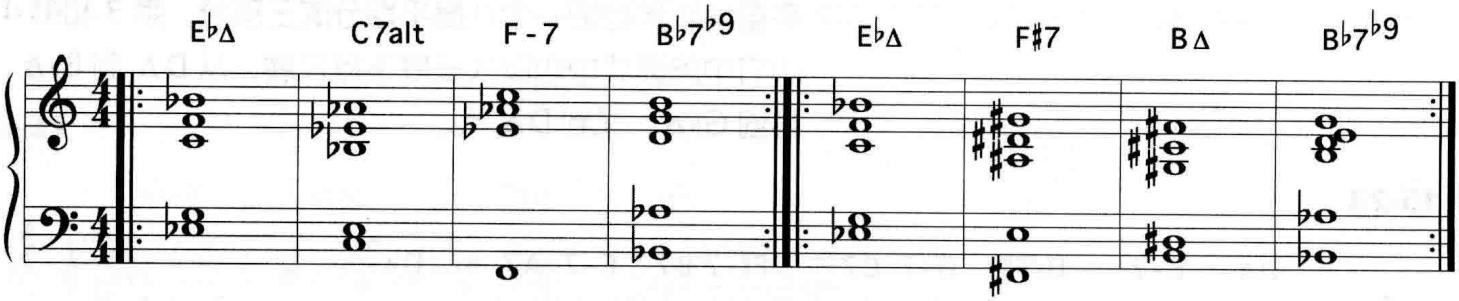
[14] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

[15] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

[16] Charlie Parker, ***Bird At St. Nick's,*** Fantasy, 1950.

15-25

Herbie Hancock 的钢琴和声做了简化



大多数乐手用 Coltrane 进行对一首标准曲目进行和声重编时，都会预先写好这些进行，把新的和弦进行乐谱给其他乐手看一下。当然，最好的乐手能在一段独奏之中很熟练地即兴用 Coltrane 进行对原曲进行和声重编。演奏**谱 15–25**，这是 George Coleman 在 Cole Porter 的 "All Of You"[17] 一曲上所做的即兴。George Coleman 演奏了一段很长的 E♭ 调上的 I–VI–II–V（E♭Δ–C7alt–F-7–B♭7♭9）结尾反复段，然后在**谱 15–25** 所示的第二个四小节上突然转到了 Coltrane 进行。钢琴手 Herbie Hancock 和贝司手 Ron Carter 马上跟上 Coleman 的节奏，没漏掉任何一拍[18]。

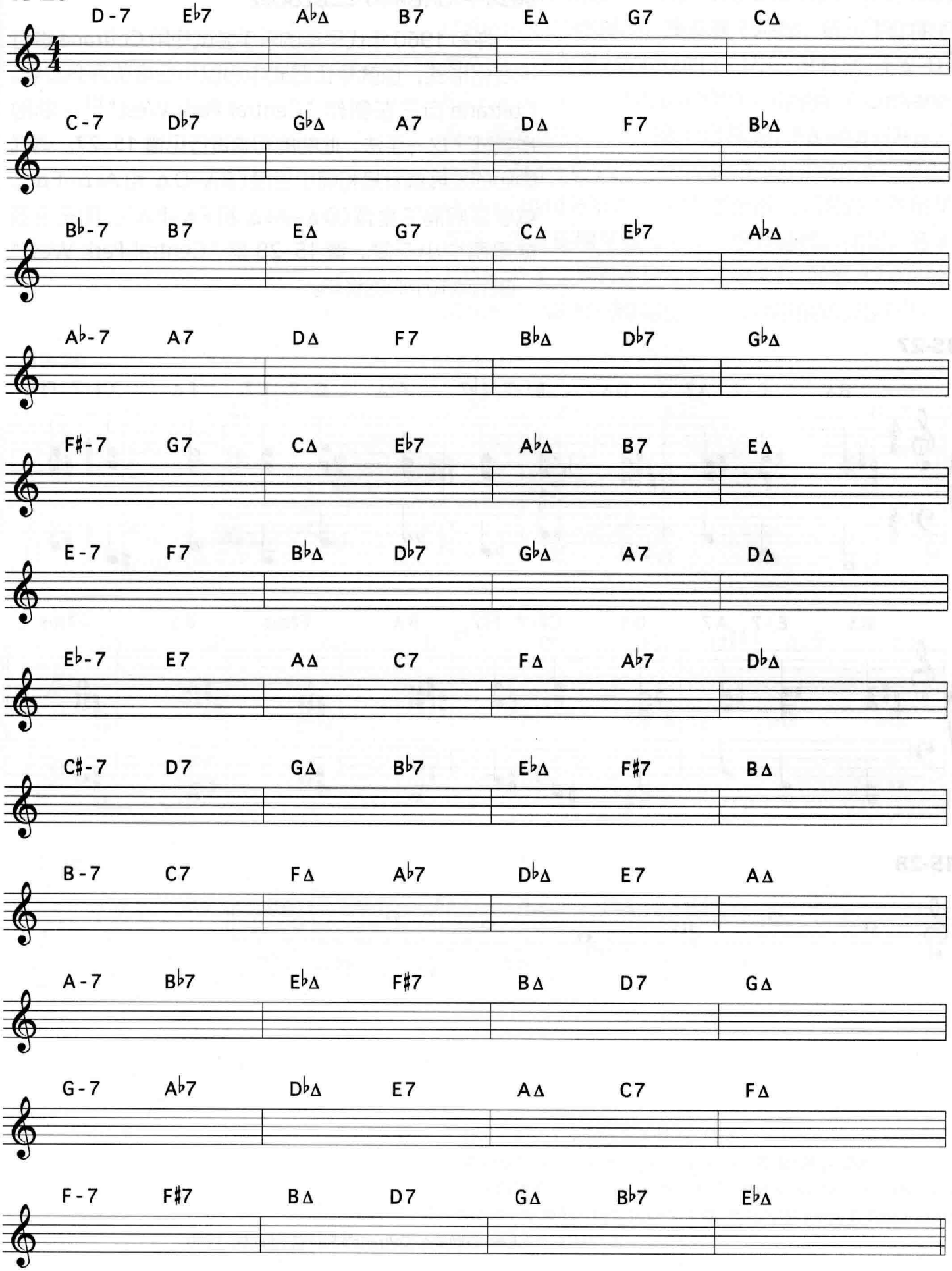
练习 Coltrane 进行

就算你把 "Giant Steps" 演奏一千遍，那也只是在三个调上演奏 Coltrane 进行——B、G 以及 E♭。同样的，就算把 "Countdown" 演奏一千遍，你也只是在演奏三个调——D、C 以及 B♭。要掌握 Coltrane 进行有一个好方法，就是在 "Countdown" 一曲的前四个小节慢慢地开始练习即兴，并且要在所有 12 个调上练习，见**谱 15–26**。当你听到自己并且感觉到自己越来越熟练后就可以逐渐加快速度。从慢速开始练习。记住，速度来自于准确。

[17] Miles Davis, ***The Complete Concert: 1964,*** Columbia，最早以 ***My Funny Valentine*** 为名发行。

[18] 由于 Miles Davis 的这支乐队经常演奏此曲，所以当和弦发生改变时，乐手们可能会以肢体语言示意其他人。

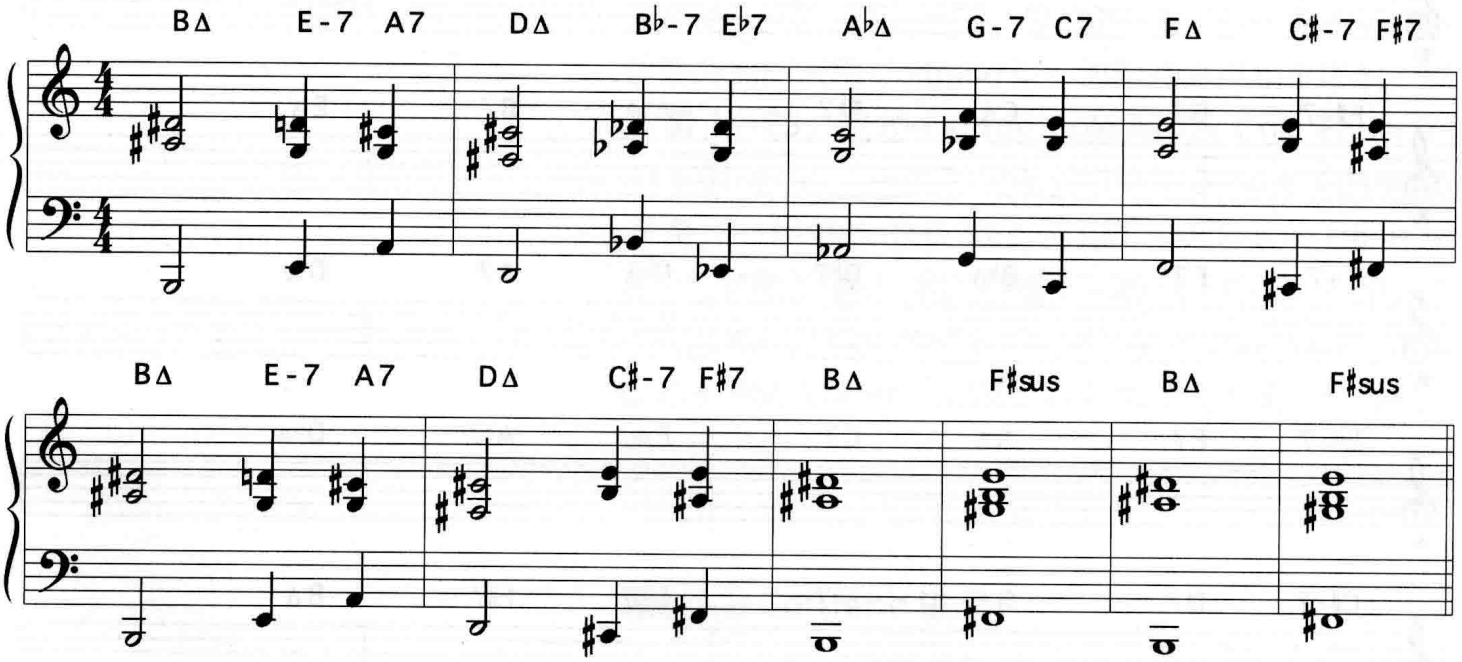
15-26


D-7 E♭7 A♭Δ B7 EΔ G7 CΔ
C-7 D♭7 G♭Δ A7 DΔ F7 B♭Δ
B♭-7 B7 EΔ G7 CΔ E♭7 A♭Δ
A♭-7 A7 DΔ F7 B♭Δ D♭7 G♭Δ
F♯-7 G7 CΔ E♭7 A♭Δ B7 EΔ
E-7 F7 B♭Δ D♭7 G♭Δ A7 DΔ
E♭-7 E7 AΔ C7 FΔ A♭7 D♭Δ
C♯-7 D7 GΔ B♭7 E♭Δ F♯7 BΔ
B-7 C7 FΔ A♭7 D♭Δ E7 AΔ
A-7 B♭7 E♭Δ F♯7 BΔ D7 GΔ
G-7 A♭7 D♭Δ E7 AΔ C7 FΔ
F-7 F♯7 BΔ D7 GΔ B♭7 E♭Δ

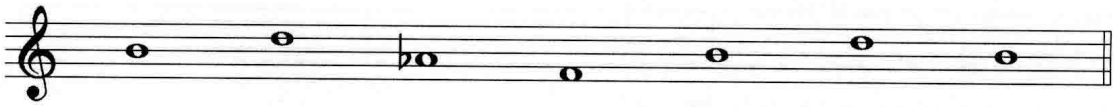
调式中心相隔小三度发展

许多1960年代早期的乐手尝试使用Coltrane进行的变化形式，也就是让调式中心以小三度的间隔发展。Coltrane自己在创作"Central Park West"[19]一曲时也尝试了这一手法，此曲的和弦进行见**谱15–27**。调式中心的发展或者是相隔小三度（BΔ–DΔ和A♭Δ–FΔ），或者是间隔三全音（DΔ–A♭Δ和FΔ–BΔ），而三全音就是两个小三度。**谱15–28**是"Central Park West"一曲的调式中心的移动。

15-27



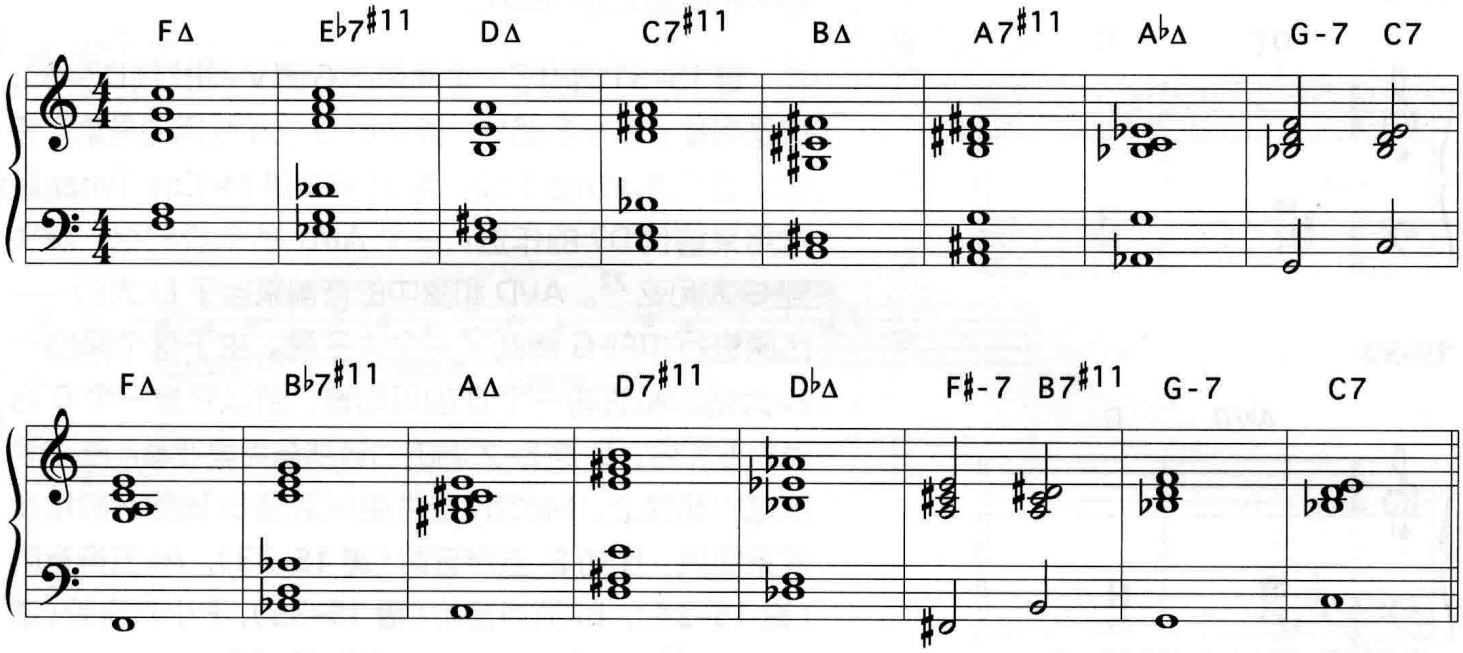
15-28



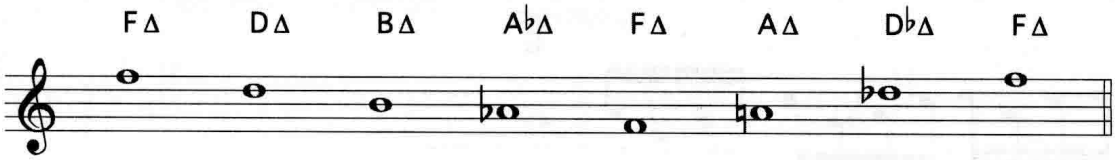
[19] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

Donald Byrd 的 "Fly Little Bird Fly"[20] 一曲中调式中心也以小三度移动。演奏**谱 15–29**，听一下此曲的和声进行。请注意 I 级和弦的下行小三度移动：FΔ–DΔ–BΔ–A♭Δ–FΔ。在最后八小节中，他使用了 Coltrane 进行，调式中心以大三度上行移动，FΔ–AΔ–D♭Δ，以 G-7–C7 这一 II–V 进行解决回到第 1 小节的 FΔ。请注意，Donald Byrd 在此曲大部分 I 级和弦之前并没有使用 V 级和弦，而是使用 V 级和弦的三全音替代。比如，第 3 小节中的 DΔ 之前并不是 V 级和弦 A7，而是 A7 的三全音替代 E♭7。**谱 15–30** 给出了此曲 I 级和弦的进行[21]。

15-29



15-30



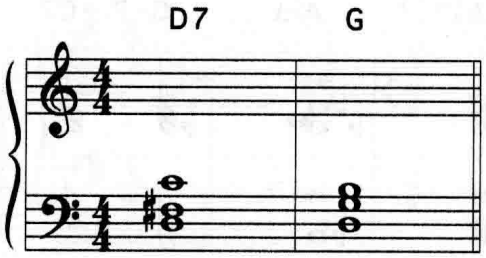
[20] Donald Byrd, ***Mustang,*** Blue Note, 1966.
McCoy 在 "Fly Little Bird Fly" 一曲中的即兴是他最精彩的即兴之一。

[21] 另一首调式中心以小三度移动的乐曲是 Victor Lewis 的 "Hey, That's Me You're Talkin' To"，选自他 1992 年的唱片 ***Know It Today, Know It Tomorrow,*** Red Records.

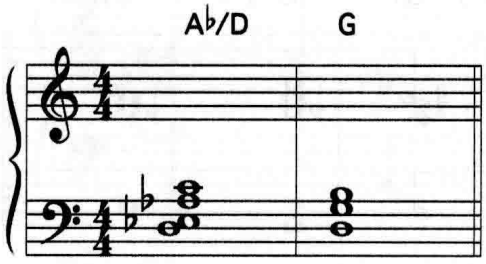
McCoy Tyner 的洛克里亚 V 级和弦

把洛克里亚作为 V 级和弦？爵士乐手通常在半减七和弦上使用洛克里亚调式，但 McCoy Tyner 经常把一个洛克里亚和弦用作属七（V 级）和弦。当然，他不一定会称其为“洛克里亚 V 级和弦”。我使用这一名称是因为这一和弦构建于洛克里亚调式上，而作用是一个 V 级和弦。McCoy Tyner 经常用这一和弦替换一个谱面上的 V 级和弦。替换和弦来自于比原来 V 级和弦低一个大三度的调。我不知道 McCoy 是不是在和 Coltrane 一起演奏时发展了这一理念，但这确实很适用于 Coltrane 的“以大三度来移动调式中心”的思想，所以这应该也是 Coltrane 风格的和声重编的一部分。

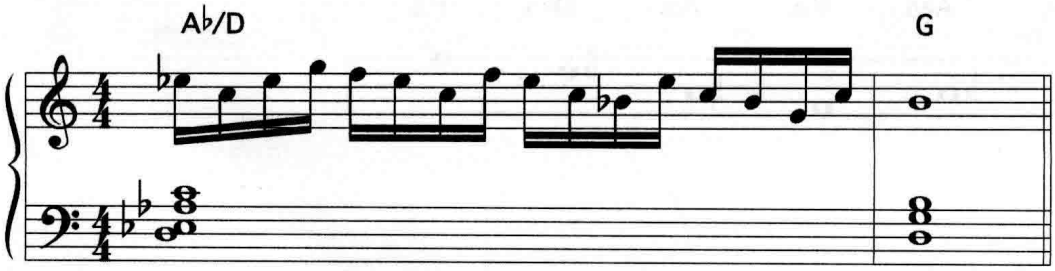
15-31



15-32



15-33

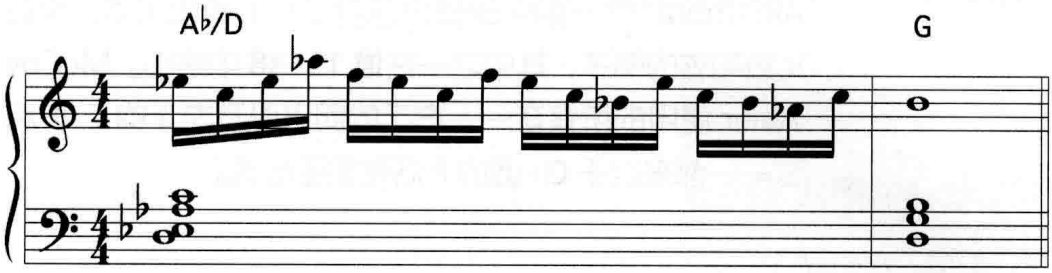


谱 15–31 给出了一个简单的 G 调 V–I 进行（D7–G），这是钢琴上的左手部分。请注意 G 三和弦用的是第二转位以使和声解决更平顺。**谱 15–32** 是 McCoy Tyner 经常用来替代 D7 的作法：一个 A♭/D 的斜线和弦，解决到 G 大和弦[22]。A♭/D 和弦中的音都来自于 E♭ 大调——比原进行中的 G 调低了一个大三度。由于这个来自于 E♭ 大调的和弦有一个 D 的贝司音，所以它是一个 D 洛克里亚和弦，D 是 E♭ 大调的七音或洛克里亚音。在左手的这一和弦上，McCoy 经常使用来自 E♭ 调的音阶或调式来即兴，比如 E♭ 五声音阶（**谱 15–33**），A♭ 五声音阶（**谱 15–34**），B♭ 五声音阶（**谱 15–35**），F 小六音阶（**谱 15–36**）[23]，以及 In-sen 音阶（**谱 15–37**）。

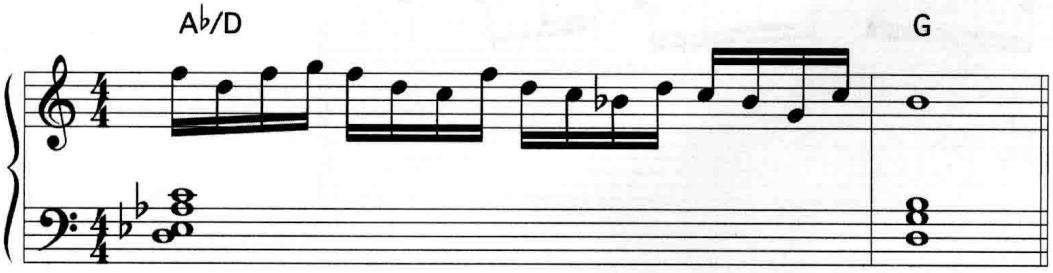
[22] 他经常只用三个音 D、A♭、C（从下到上）来为此和弦进行编配。

[23] 小六音阶会在第二十三章中讨论。

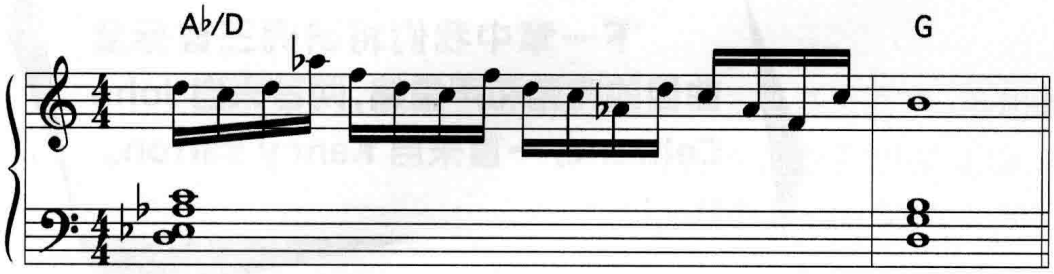
15-34



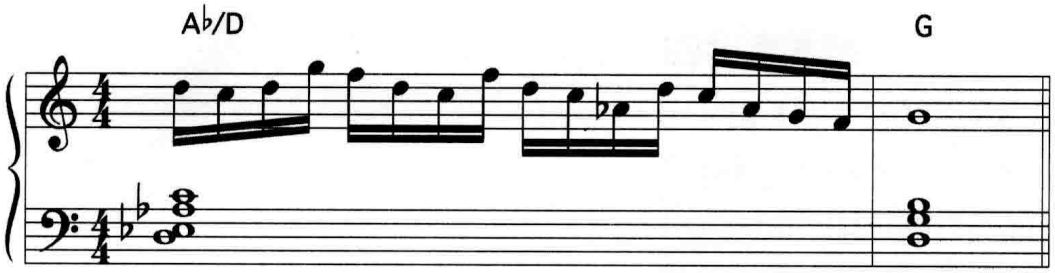
15-35



15-36

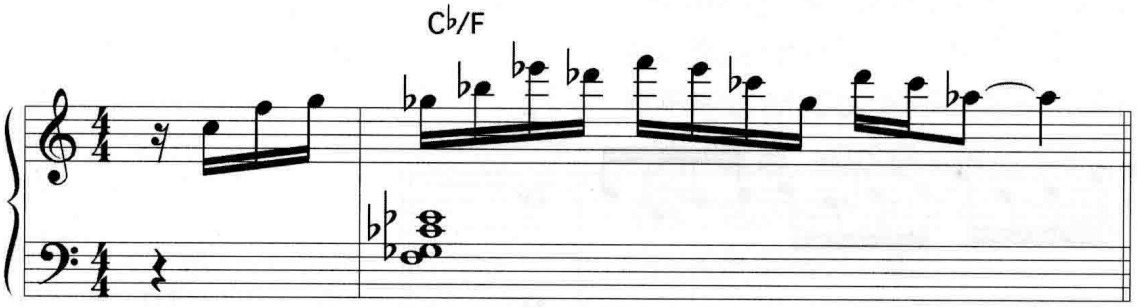


15-37



McCoy Tyner 在 Bobby Hutcherson 的 "La Alhambra"[24] 一曲中的即兴包含了几个他使用洛克里亚 V 级和弦的例子，其中之一在**谱 15–38** 中给出。McCoy Tyner 使用的所有音——右手的即兴以及左手的 C♭/F 和弦——都来自于 G♭ 调的 F 洛克里亚调式。

15-38



下一章中我们将研究三首标准曲目的完整和声重编，两首来自 John Coltrane，一首来自 Kenny Barron。

[24] Bobby Hutcherson, ***Solo/Quartet,*** Fantasy, 1981.

第十六章　三首和声重编范例

◎ John Coltrane 对 "Spring Is Here" 的和声重编
◎ Kenny Barron 对 "Spring Is Here" 的和声重编
◎ John Coltrane 对 "Body And Soul" 的和声重编

前三章讨论了一些和声重编的技巧。本章将讨论三首具体的曲子的和声重编，两首由 John Coltrane 创作，一首由 Kenny Barron 创作。

John Coltrane 对 "Spring Is Here" 的和声重编

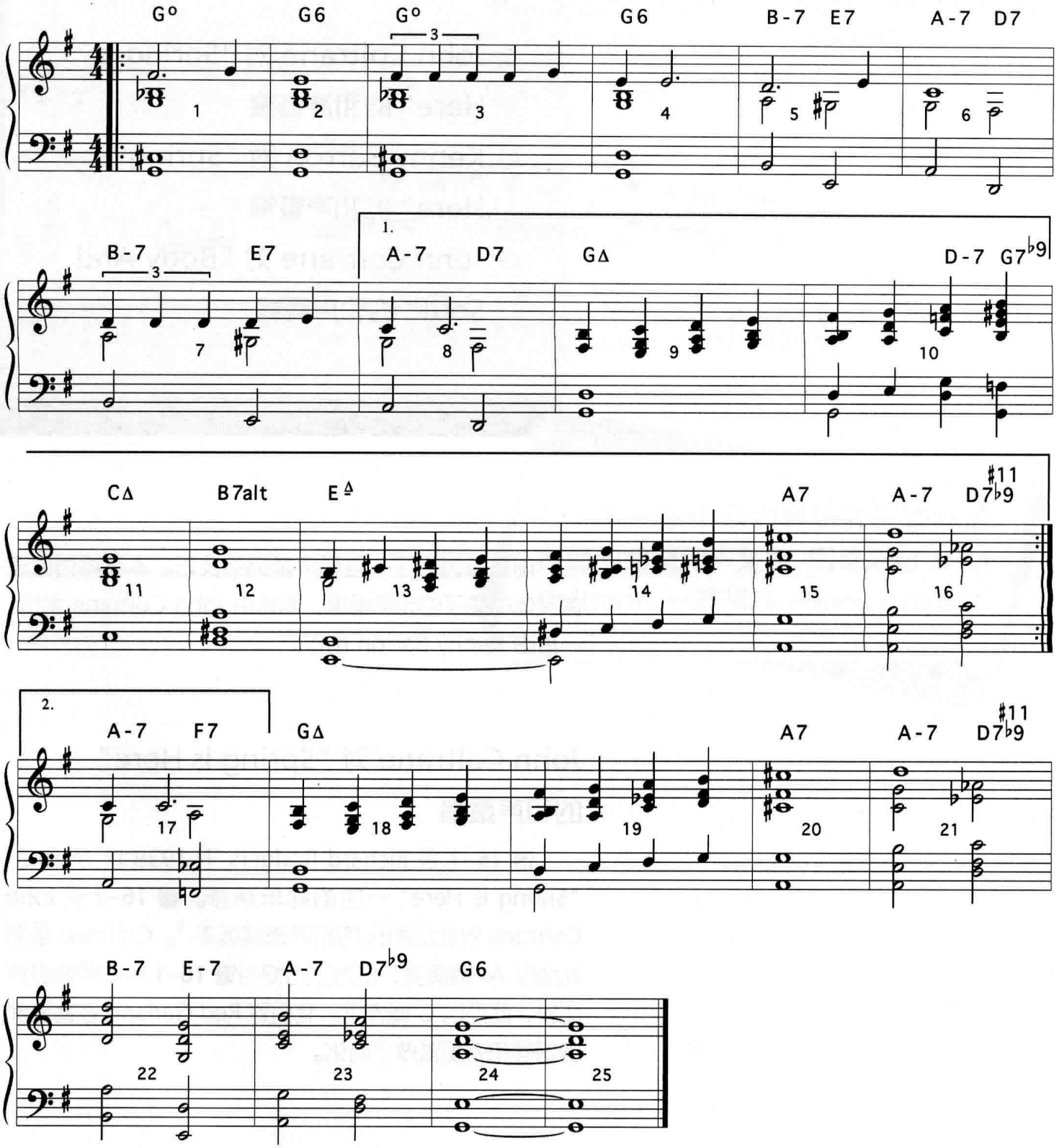
谱 16–1 是 Richard Rodgers 于 1938 年所作的 "Spring Is Here" 一曲的简单编排。**谱 16–2** 是 John Coltrane 对此曲所作的和声重编版本[1]。Coltrane 录制此曲以 A♭ 调演奏，但为了方便与**谱 16–1** 中的原曲进行比较，此处以 G 调表示。我们对 Red Garland 在此演奏的钢琴和弦配置做了简化。

[1] John Coltrane, ***The Stardust Session,*** Prestige, 1958.

16-1

Spring Is Here

Words by Lorenz Hart,
Music by Richard Rodgers

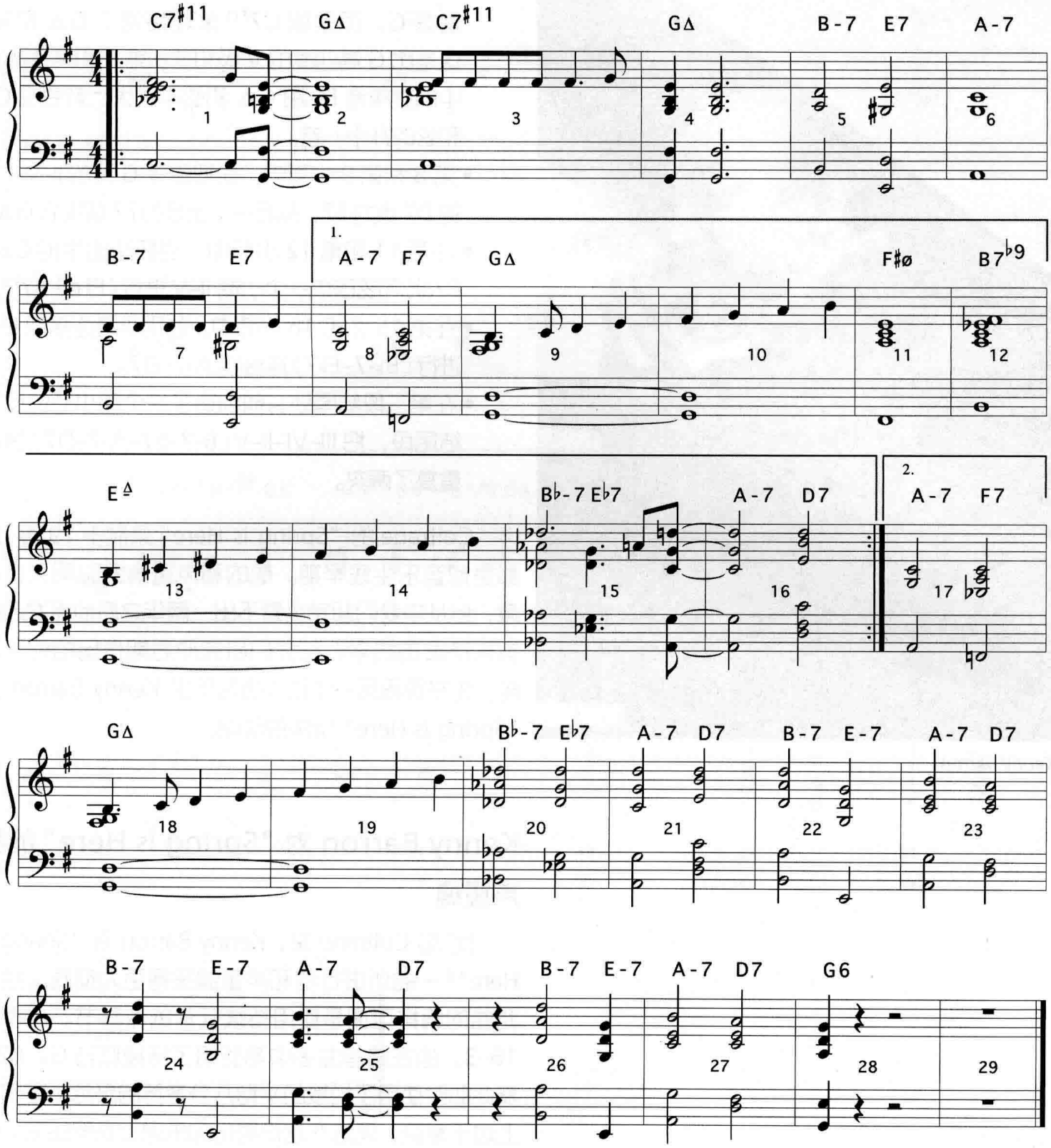


16-2

Spring Is Here

John Coltrane 做和声重编
Red Garland 的钢琴和声做了简化

Words by Lorenz Hart,
Music by Richard Rodgers



我们来比较一下这两个版本。以下是 Coltrane 所做的和声重编：

Kenny Barron

- Coltrane 没有保留原曲中前四个小节中的持续低音 G，而是以 C7♯11 来连接两个 GΔ 和弦，这是比 G 高四度的 V 级和弦。第 1 和第 3 小节中的旋律音 F♯ 由 GΔ 和弦中的大七音变成 C7 和弦的升十一音。
- 第 8 和第 9 小节中，他把原来 G 调的 II–V–I 中的 D7 改为 F7，从低一个全音的 F7 解决到 GΔ。
- 在第 11 和第 12 小节中，他把原曲中的 CΔ–B7alt 和弦改成一个小调 II–V 进行（F♯ø– B7♭9）。
- 在第 15 和第 16 小节中，他用半音连接把 II–V 进行（B♭-7–E♭7）连接到 A-7–D7。
- 在第二段结尾处，他创造了一个四小节的反复结尾段，把 III–VI–II–V（B-7–E7–A-7–D7）进行重复了两次。

Coltrane 的 "Spring Is Here" 录制于 1958 年，那是他音乐生涯早期。他的和声重编既聪明又有创意，但从中我们却完全看不出一两年之后他将发起的音乐革命的线索。在我们研究他后期作品的例子之前，先来看看另一个伟大的音乐家 Kenny Barron 对 "Spring Is Here" 所作的改编。

Kenny Barron 对 "Spring Is Here" 的和声重编

比起 Coltrane 来，Kenny Barron 对 "Spring Is Here"[2] 一曲所进行的和声重编来得更为彻底。他对此曲的编排可谓是使用持续低音的教科书。请看**谱 16–3**，他在整首曲子中都使用了持续低音 G。他演奏此曲时使用了松散的平均八分音符的感觉，在节奏上过于复杂，无法在这份简化的乐谱上表现出来。他对于此曲的重编听起来完全像是充满他个人风格的一首新曲子。

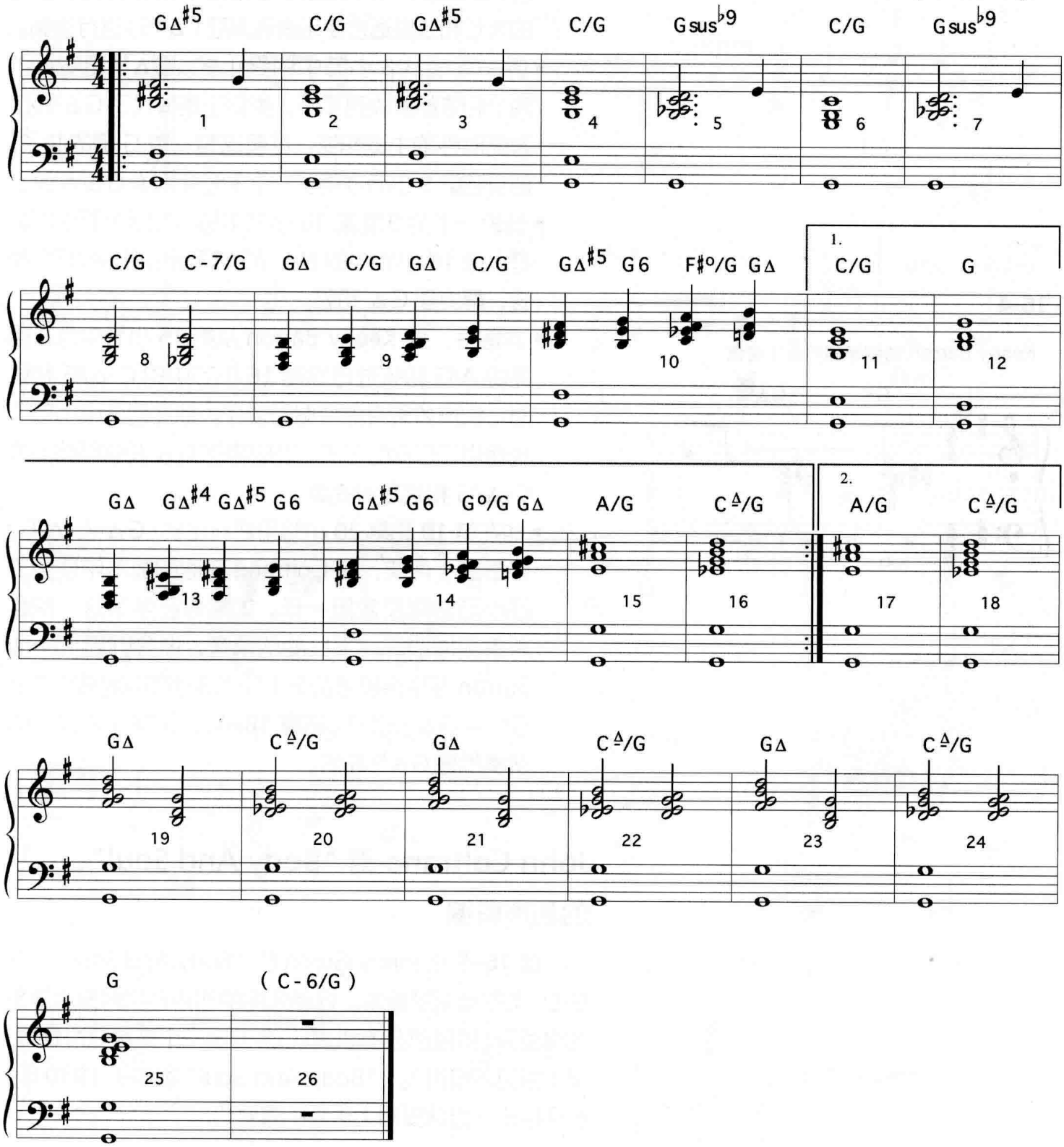
[2] Kenny Barron, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.

16-3

Spring Is Here

Kenny Barron 做和声重编
钢琴和声以及节奏做了简化

Words by Lorenz Hart,
Music by Richard Rodgers

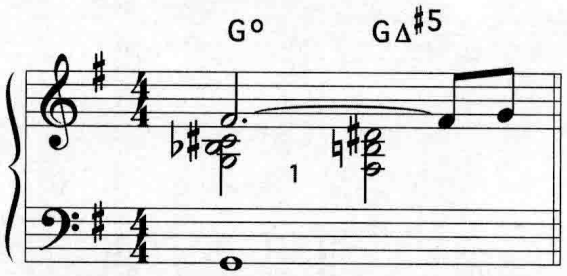


以下是 Kenny Barron 和声重编的一些亮点：

- 所有 G△♯5 和弦中的所有旋律音要么是 D♯（升五音）要么是 F♯（大七度）。请记住，旋律音是七度音的大七和弦很适合使用增利底亚（△♯5）进行重编。
- 听一下前八个小节中的终止式。G△$^{\sharp5}$ 和 Gsus$^{\flat9}$ 两个和弦都解决到 C/G，类似于是取代了 G△ 而作为临时性的主调和弦。尽管这是一首 G 调的曲子，他直到第 9 小节才用了一个未经变化的 G△ 和弦。
- 请听一下第 9 和第 10 小节中每小节四个和弦的进行。第 10 小节中的 F♯° /G 其实是变化的 D7$^{\flat9}$ 和弦，解决到 G△ 和弦。
- 请留意，当 Kenny Barron 从第 15 小节中色彩明亮的 A/G 和弦进行到第 16 小节中的 C-△/G 和弦时，和声效果突然变得暗淡了。他在后八个小节中也使用了这样的手法，在明亮的 G△ 和弦与暗淡的 C-△/G 和弦之间变换。
- 他在第 19 和第 20 小节里把终止式（G△–C-△/G）又重复了两次，和 Coltrane 在他的版本中使用的四小节结尾反复段一样。如果你在学习这一例和声重编时能听一下此曲的录音，你会听到 Kenny Barron 在旋律段落的第 1 和第 3 小节有时演奏的是 G° – G△$^{\sharp5}$ 进行（见**谱 16–4**），而在即兴段落中演奏的是 G△$^{\sharp5}$ 和弦。

16-4

Kenny Barron 的钢琴和声做了简化



John Coltrane 对 "Body And Soul" 的和声重编

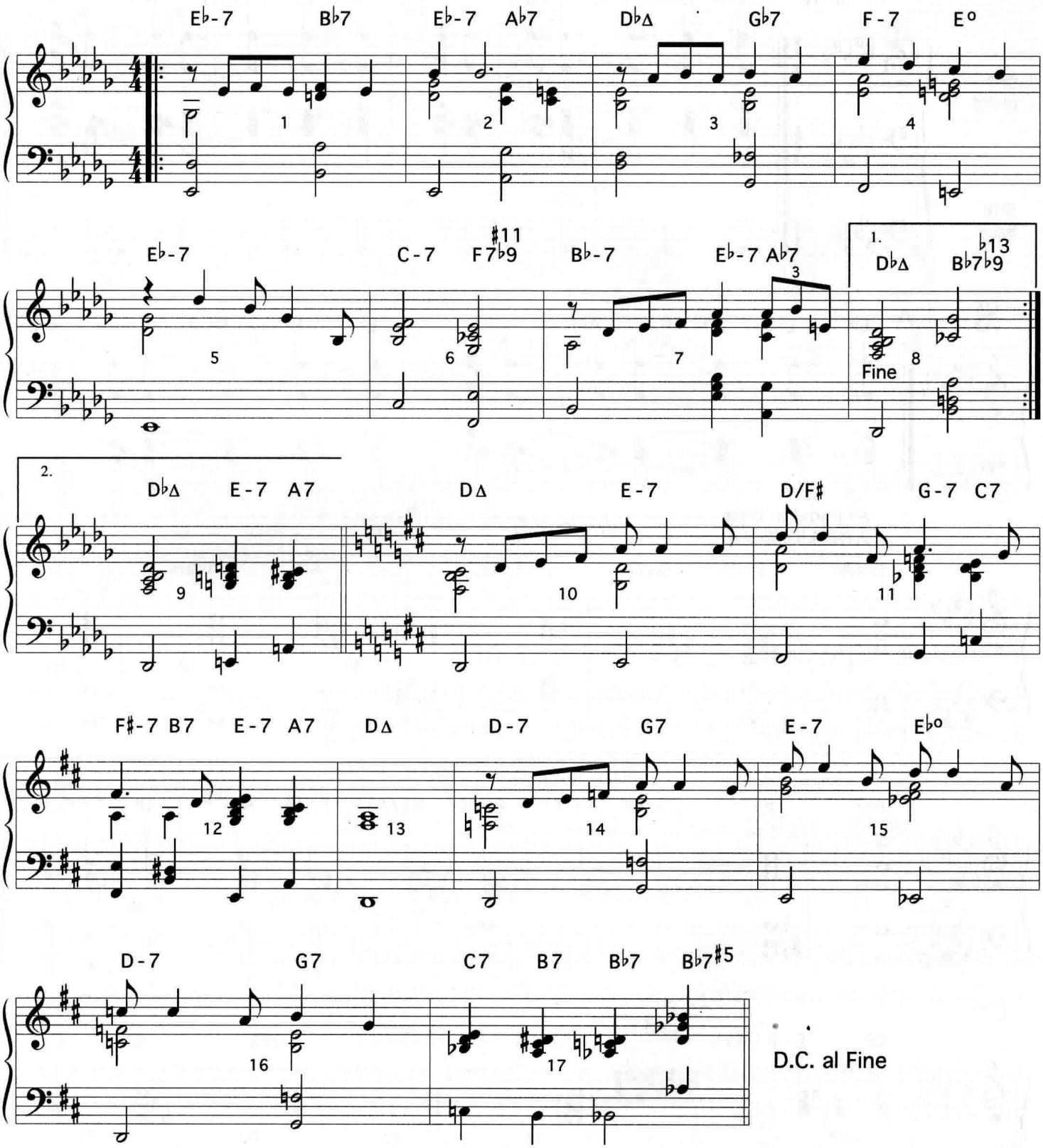
谱 16–5 是 Jonny Green 的 "Body And Soul" 一曲的 D♭ 调简单钢琴版本。这首乐曲的和声在当时来说算是非常复杂（桥段部分的曲调从 D♭ 升高一个半音变为 D 调，是不常见的模进）。"Body And Soul" 创作于 1930 年，长久以来一直深受爵士乐手的喜爱[3]。

[3]在 Coltrane 之前，"Body And Soul" 最出名的版本是 Coleman Hawkins 的版本，选自他的唱片 ***Body And Soul,*** Bluebird, 1939.

16-5

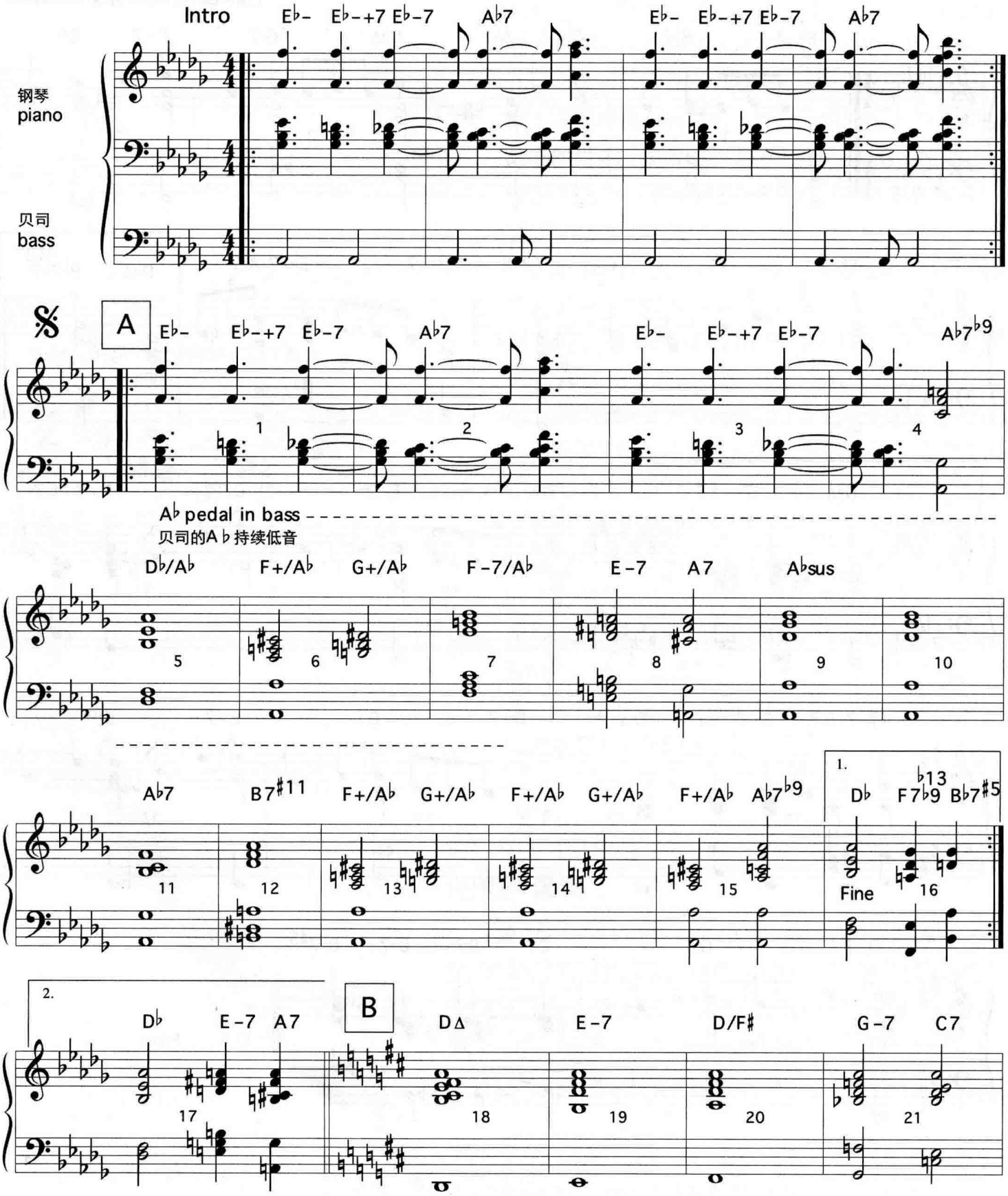
Body And Soul

Words by Edward Heyman, Robert Sour,
Frank Eaton, Music by Johnny Green



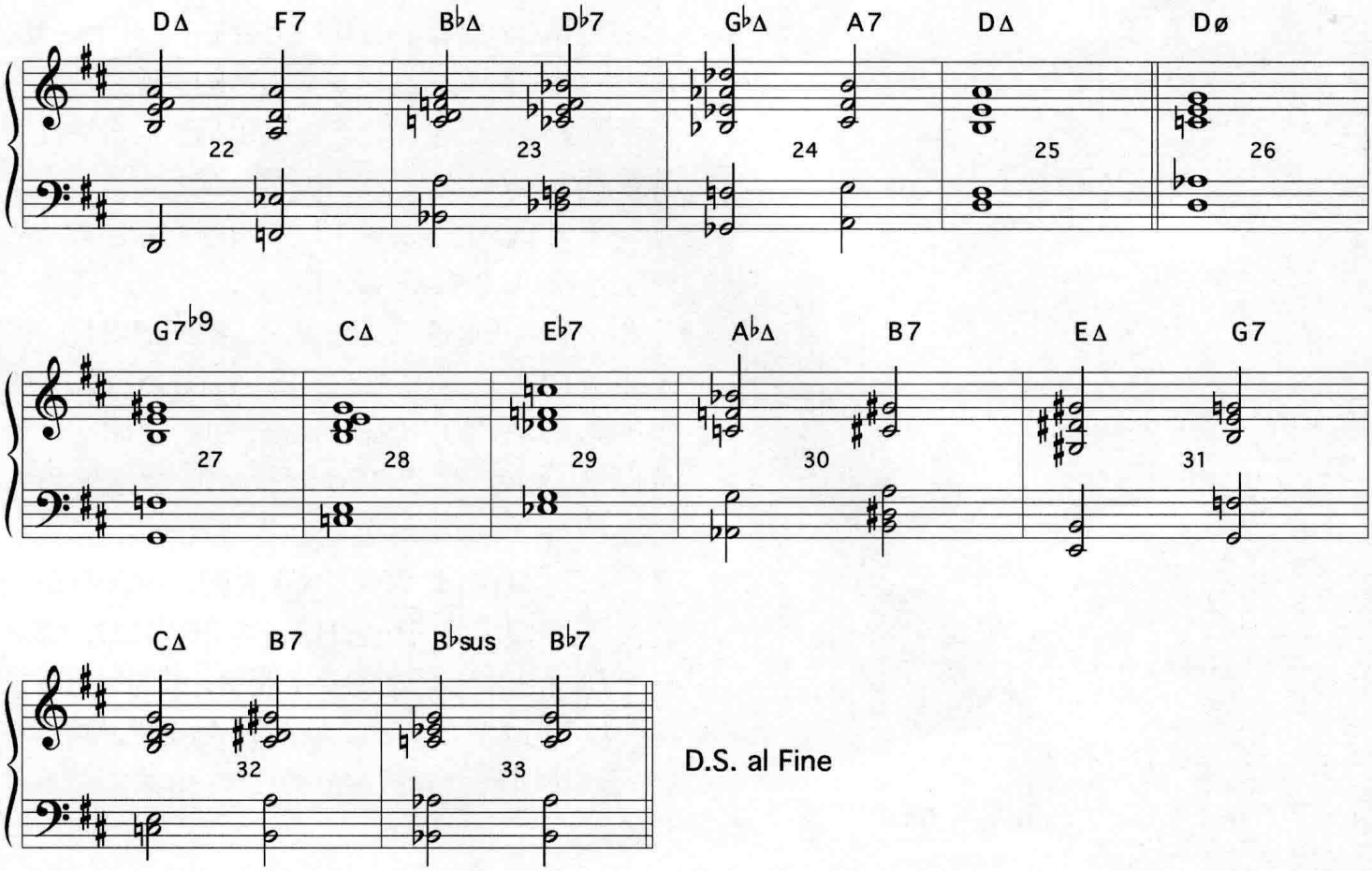
16-6

John Coltrane 做和声重编
McCoy Tyner 的钢琴和声做了简化



16-6

（接上页）



演奏一下**谱 16–6**，这是 Coltrane 在 1960 年录制的此曲版本[4]，我们给出的乐谱是 McCoy Tyner 的钢琴和 Steve Davis 的贝司部分的简化版。Coltrane 的和声重编展示了他从 "Spring Is Here" 的录制以后短短两年时间内风格的极大进化。

以下是 Coltrane 的 "Body And Soul" 版本的一些亮点：

- 他以原曲一半的速度演奏，从而把曲子从三十二小节延长到六十四小节。
- 在钢琴的反复段前奏以及曲子的前四个小节，McCoy Tyner 在和弦内部使用了半音下行的旋律。这条旋律（E♭、D、D♭、C）把 E♭-和弦变成了 E♭-Δ、E♭-7 以及最后的 A♭7。
- McCoy Tyner 和 Steve Davis 在前奏以及 A 段的第 1 至 7、第 9 至 11 以及第 13 至 15 小节上用了一个 A♭ 持续低音，而没有这个持续低音 A♭ 的小节（第 8、第 12、第 16 小节）则提供了一些休息的空间，打破了持续不断的 A♭ 低音。

[4] John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

- 第 8 小节中的 E-7–A7 的 II–V 进行以半音连接到第 9 小节的 A♭sus 和弦。
- 请注意第 12 小节中的 B7 和弦有一个升十一音：请记住当 V 级和弦不是 II–V 进行的一部分并且不向下五度解决的时候，这些 V 级和弦上通常会用升十一音，此处的例子就属于这一情况。
- 听一下第 6 小节以及第 13 至 15 小节中色彩非常暗淡的 F+/A♭ 以及 G+/A♭ 和弦。
- Coltrane 对于此曲的处理最为人熟知的部分应该是曲子的桥段。从桥段的第 5 小节开始（**谱 16–6** 中的第 22 小节），他舍弃了原曲的旋律，在与 "Giant Steps" 以及 "Countdown" 类似的和弦进行上做即兴，将调式中心以下行大三度的方式移动（从 D 大调到 B♭ 大调到 G♭ 大调，再回到 D 大调）。在桥段的第二部分开头（第 26 小节），他以一个 Dø 和弦代替原曲的 D-7 和弦，同时又把调式中心以下行大三度移动，从 C 到 A♭ 到 E，再回到 C，最后以下行半音连接到桥段最后的原曲的 B♭7 和弦。

和 Kenny Barron 重编的 "Spring Is Here" 一样，Coltrane 对于 "Body And Soul" 的重编听起来也完全像是充满他个人风格的一首新曲子。

到目前为止，我们已经讨论了和声和理论，音阶和即兴，练习技巧，如何演奏布鲁斯，"I've Got Rhythm" 的进行，以及和声重编。现在我们要分析一下爵士乐手们要面对的原始素材：乐曲。

乐曲

第十七章　乐曲曲式和作曲

◎ 决定一首乐曲的曲式结构

◎ 前奏、间奏、特别的结尾、齐奏副歌以及主歌

◎ 包含即兴段落的乐曲

◎ 世间并无禁忌

◎ 由贝司演奏主旋律的乐曲

◎ 爵士乐作曲和乐曲曲式

■ Billy Strayhorn 的 "My Little Brown Book"

■ Sam Rivers 的 "Beatrice"

当你开始学习标准乐曲或者爵士乐曲时，经常会听到这样的术语：AABA、ABAC、以及 ABCD。这些字母代表不同的曲式结构。除了布鲁斯以外，爵士乐曲通常由几个八小节的乐段组成，而每一乐段可由一个字母表示，比如 A、B、C、D 等。这一章讨论不同的曲式结构，并列出每一种的代表曲目。第二十一章“曲目列表”里面列出了这些乐曲录音的推荐版本。

你要开始留意那些创作了标准爵士曲目的作者，以及他们每个人不同的歌曲创作风格。比如，Cole Porter 善于创作曲式长度较长的乐曲，如 "Begin The Beguine"（108 小节），"Love For Sale"（64 小节），以及 "Night And Day"（48 小节）。Theloniou Monk 是创作极其短小的乐曲的高手，比如 "Bemsha Swing"（16 小节），以及 "Light Blue"（8 小节）。Wayne Shorter 创作了许多不规则小节数的乐曲，包括 "Infant Eyes"（27 小节），"Miyako"（28 小节），"Speak No Evil"（50 小节），以及 "Yes Or No"（58 小节）。Benny Golson 擅长创作带有主歌的乐曲，比如 "I Remember Clifford"，以及带有齐奏副歌的乐曲，如 "Whisper Not" 和 "Along Came Betty"。

决定一首乐曲的曲式结构

当你第一次演奏一首乐曲时，迅速浏览一下乐曲的旋律以及和弦进行，看一下是否能确定乐曲的曲式。看一下**谱 17–1**，这是 "I Hear A Rhapsody" 一曲的和弦总谱。前八个小节开始和结尾处的反复记号表示第一段（A 段）要重复一次。这意味着此曲的前十六小节可以看作 AA 结构。尽管第一和第二结尾有所不同，但这两段基本相同，所以用同一字母表示。下一个段落从旋律以及和声角度来说与之前的两个八小节段落非常不同，所以称它为 B 段[1]。最后的八小节段落，它的旋律和前八小节相同，所以也是 A。

总结一下 "I Hear A Rhapsody" 一曲的曲式：

- 旋律的第一个八小节段落是 A。
- 第二个八小节段落，同样的旋律，也是 A。
- 第三个八小节段落，不同的旋律，称为 B。
- 第四个八小节段落，与前八小节旋律相同，也是 A。

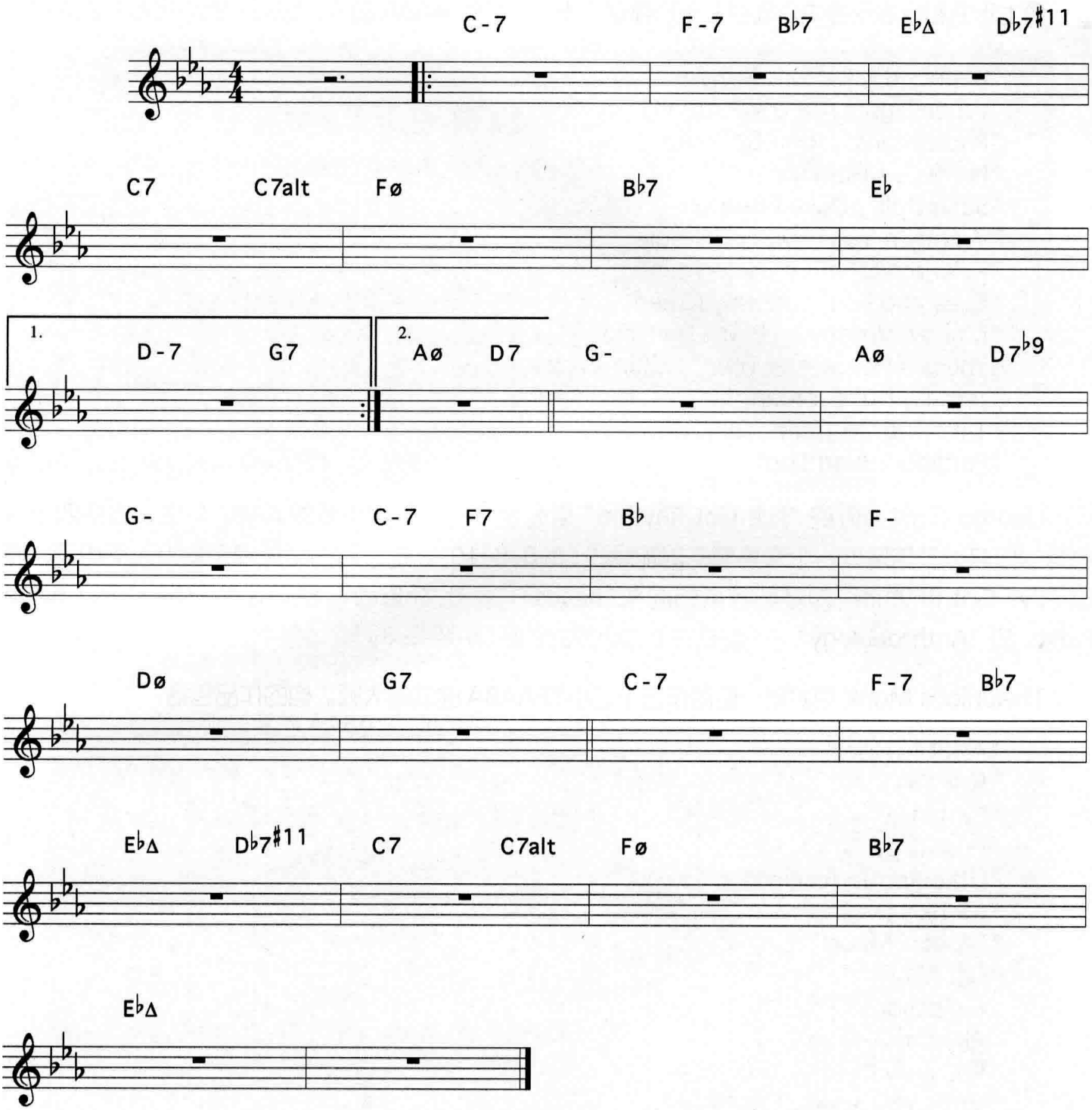
换言之，"I Hear A Rhapsody" 的曲式是 AABA。

知道一首乐曲的曲式是极其有用的：

- 让你不会失掉节奏。
- 帮助你记忆乐曲。对于 "I Hear A Rhapsody"，你只需要记住两个八小节段落 A 和 B，而不是把三十二个小节单独记住。

[1] B 段也叫作 "桥段"（*bridge*）。但是，并非所有的曲子都有桥段，并且有的桥段也并非是 B 段。

17-1


C-7
F-7
B♭7
E♭Δ
D♭7♯11
C7
C7alt
Fø
B♭7
E♭
1.
D-7
G7
2.
Aø
D7
G-
Aø
D7♭9
G-
C-7
F7
B♭
F-
Dø
G7
C-7
F-7
B♭7
E♭Δ
D♭7♯11
C7
C7alt
Fø
B♭7
E♭Δ

AABA

爵士乐曲和标准乐曲中有成百上千首都是三十二小节的 AABA 曲式，包括一些最优秀的乐曲：

"Daahoud", Clifford Brown
"When Lights Are Low", Benny Carter
"Impressions", John Coltrane
"Nardis", Miles Davis
"Satin Doll", Duke Ellington
"Woody'n You", Dizzy Gillespie
"Killer Joe", Benny Golson
"Body and Soul", Johnny Green
"Maiden Voyage", Herbie Hancock
"There Is No Greater Love", Isham Jones
"Jordu", Duke Jordan
"Take The 'A' Train", Billy Strayhorn
"Perdido", Juan Tizol

George Gershwin 的 "I've Got Rhythm" 原先是一首三十四小节的 AABA 乐曲，包括四个八小节的段落以及结尾处一个两小节的附加尾段（8–8–8–10）。这一附加尾段很早就没人使用了，而以 "I've Got Rhythm" 为基础写成的曲头（heads）——比如 Ronny Rollins 的 "Oleo" 和 Charlie Parker 的 "Anthropology"——都是三十二小节的长度（8–8–8–8）[2]。

Thelonious Monk 绝对是一位创作三十二小节 AABA 曲式的大师。他的作品包括：

"Ask Me Now"
"Bye-Ya"
"Evidence"
"In Walked Bud"
"Little Rootie Tootie"
"Monk's Dream"
"Monk's Mood"
"Off Minor"
"Reflections"
"Rhythm-A-Ning"
"Ruby My Dear"
"Well, You Needn't"

AABA 的曲子不一定都是三十二小节，经常会有六十四小节（16–16–16–16）的乐曲。一些例子包括：

"Del Sasser", Sam Jones
"Cherokee", Ray Noble
"Love For Sale", Cole Porter
"Lester Left Town", Wayne Shorter
"Nica's Dream", Horace Silver

[2] 关于以 "I've Got Rhythm" 为基础创作的曲头请参见第二十章，其中有一份更完整的列表。

AABA 曲式中有一种是在最后的 A 段加上一个四小节的附加尾段，使曲子变成三十六个小节的长度（8–8–8–12）。一些例子包括：

"The Nearness Of You", Hoagy Carmichael
"Introspection", Thelonious Monk
"I Remember You", Victor Schertzinger

还有一种五十六小节长度的 AABA 曲式，其中桥段一般是 A 段长度的一半（16–16–8–16）。一些例子包括：

"Up Jumped Spring"&"Crisis", Freddie Hubbard
"Jeannine", Duke Pearson
"In A Capricornian Way", Woody Shaw
"Gregory Is Here", Horace Silver

尽管 12–12–8–12 一般是带有桥段的布鲁斯经常采用的曲式，但也有一些曲子采用这一曲式，而曲子的 A 段并非是一首布鲁斯。一些例子包括：

"The Best Thing For You", Irving Berlin
"Joshua", Victor Feldmam, 其中桥段的前四个小节是 3/4 拍子
"Nica's Tempo", Gigi Gryce
"Wave", Antonio Carlos Jobim
"Conception", George Shearing

其他一些不规则长度的 AABA 乐曲包括：

"Straight Street", John Coltrane（12–12–12–12）
Miles Davis 演绎的瑞典民歌 "Dear Old Stockholm"（12–12–4–15）
"Pannonica", Thelonious Monk（8–8–8–9）
"Trinkle Tinkle", Thelonious Monk, 此曲各段长度为 $7\frac{1}{2}$–$7\frac{1}{2}$–8–$7\frac{1}{2}$，而即兴部分还是 8–8–8–8
"Little Girl Blue", Richard Rodgers（12–12–8–4）
"Katrina Ballerina", Woody Shaw（8–8–16–8）
"A Nightingale Sang In Berkeley Square", Manning Sherwin（10–10–8–10）
"Speak No Evil"（14–14–8–14）以及 "Yes Or No"（14–14–16–14）, Wayne Shorter
"A Shade of Jade", Cedar Walton（12–12–16–12）

AABA 乐曲也可能短于三十二小节。两个典型的例子是：

"Mahjong", Wayne Shorter（8–8–4–8）
"Moonlight In Vermont", Kart Suessdorff（6–6–8–8）

有些 AABA 乐曲非常短：

"Naima", John Coltrane（4–4–8–4）
"Bemsha Swing", Thelonious Monk（4–4–4–4）

ABAC

尽管 AABA 是使用最广泛的乐曲曲式，但还有其他一些常见的曲式，包括 ABAC。正如其中的三个字母所表示的，ABAC 乐曲包括三个旋律上相互区别的段落。字母 B 代表的段落并不一定就自然而然地成为乐曲的桥段，在 ABAC 曲式中就没有桥段。一些三十二小节 ABAC 乐曲的例子包括：

"Nature Boy", Eden Ahbez
"You Stepped Out Of A Dream", Nacio Herb Brown
"Someday My Prince Will Come", Frank Churchill
"Dig"&"Four", Miles Davis
"Dearly Beloved", Jerome Kern
"If I Were A Bell", Frank Loesser
"E. S. P.", Wayne Shorter
"Strollin'", Horace Silver
"It's You Or No One", Jule Styne
"I Thought About You", Jimmy Van Heusen
"Soul Eyes", Mal Waldron

并非所有 ABAC 乐曲都是三十二小节。长度更长的例子有：

"Moment's Notice", John Coltrane (8–8–8–14)[3]
"Desafinado", Antonio Carlos Jobim (16–16–16–20)
"Airegin", Sonny Rollins (8–12–8–8)
"Dance Cadaverous", Wayne Shorter (16–16–16–16)

ABCD

ABCD 的四个段落包含截然不同的旋律内容，这也是很常用的一种曲式。一些三十二小节(8–8–8–8)的例子包括：

"Come Rain Or Come Shine"& "My Shining Hour", Harold Arlen
"Manha De Carnaval", Luis Bonfa
"Bye Bye Blackbird", Ray Henderson

并非所有 ABCD 乐曲都是三十二小节的长度。Benny Golson 的 "Along Came Betty" 长度为三十四小节(8–8–8–10)。Thelonious Monk 的 "Played Twice" 是一首十六小节的 ABCD(4–4–4–4)乐曲。如曲名所示，此曲要演奏两遍。另一首十六小节 ABCD 的乐曲是 Sam Rivers 的 "Beatrice"(4–4–4–4)。你也许会把 "Beatrice" 看成是 AB 曲式(8–8)，但此曲每个四小节的段落都有清晰而独立的旋律发展：这是一首迷你版的 ABCD 乐曲。本章后面会深入分析 "Beatrice"。有一首不同寻常的十八小节 ABCD 乐曲是 Joe Henderson 的 "Punjab"(6–4–4–4)。

[3] 关于 "Moment's Notice"(瞬间一瞥)得名的由来，Coltrane 在录制 ***Blue Train*** 专辑时，把这首还没有名字的乐曲的谱子发给大家。Curtis Fuller 看了一眼和弦进行，对 Coltrane 说："你指望我们瞬间瞥一眼这些和弦进行就能把曲子弹出来吗？"

AABC

AABC 是不太常见的曲式，因为桥段之后的段落与 A 段不同。AABC 很少是三十二小节的长度。例子包括：

"Lonnie's Lament", John Coltrane（4–4–4–4）
"Very Early", Bill Evans（16–16–8–8）
"The Song Is You", Jerome Kern（16–16–16–16）
"I Concentrate On You", Cole Porter（16–16–16–16）
"Where Or When", Richard Rodgers（10–10–8–12）
"Alone Together", Arthur Schwartz（14–14–8–8）
"Organ Grinder", Woody Shaw（8–8–12–8）

一首特别长的 AABC 乐曲是 Tommy Wolf 的 "Spring Can Really Hang You Up The Most"。此曲通常会重复一次，所以实际上是 AABCAABC 曲式。C 段在第二遍演奏中要加长，所以乐曲的曲式是令人吃惊的 8–8–8–10–8–8–8–16，一共七十四个小节。好像显得这还不够，这首曲子前面还有一段十二小节的主歌。

AB

AB 是一种通常为十六小节的简短曲式。少于三十二小节的乐曲通常在即兴独奏之前演奏两遍，使得它们实际上是 ABAB 曲式。一些例子包括：

"Giant Steps"&"Crescent", John Coltrane
"Lady Bird", Tadd Dameron
"Tune Up", Miles Davis
"Blue Bossa", Kenny Dorham
"Freedom Jazz Dance", Eddie Harris
"No Me Escueca", Joe Henderson
"Pent-Up House"&"St. Thomas", Sonny Rollins
"Nefertiti"&"Night Dreamer", Wayne Shorter
"Silver's Serenade", Horace Silver
"Peresina", McCoy Tyner

一首稍长的 AB 乐曲是 George Cables 的 "Think On Me"（8–10）。有一首 AB 乐曲通常情况下只演奏一遍，这就是 Kenny Dorham 优美的慢歌 "La Mesha"（8–12）。有一首非常非常短的 AB 乐曲是 Thelonious Monk 的 "Light Blue"（4–4），此曲通常演奏四遍。

ABC

ABC 是另一种常见的曲式，包含三个旋律内容迥异的段落。一些例子包括：

"Resolution", John Coltrane（8–8–8）
"Afro-Centric"（10–10–6）& "Black Narcissus"（8–8–8），Joe Henderson
"Gaslight", Duke Pearson（8–6–8）
"Miyako", Wayne Shorter（8–8–12）
"Nutville", Horace Silver（8–8–8）
"Mercy, Mercy, Mercy", Joe Zawinul（8–8–4）

ABA

另一常见曲式是 ABA，一些例子包括：

"Like Sonny", John Coltrane（8–8–8）
"Stablemates", Benny Golson（14–8–14）
"Infant Eyes", Wayne Shorter（9–9–9）

一首不同寻常的曲子是 Thelonious Monk 的 "Brilliant Corners"（8–7–7–7）。这首乐曲演奏两遍：第一遍速度较慢，而第二遍则加快一倍。即兴部分也遵循这一曲式。听起来很复杂？请听一下唱片录音。

你是否留意到 Thelonious Monk 和 Wayne Shorter 被多次提及？这两位都是创作所有乐曲曲式的大师。

AAB

别一种不常见的曲式是 AAB，桥段在乐曲的最后。三个例子是：

"Once I Loved", Antonio Carlos Jobim（16–20–8）
"Night And Day", Cole Porter（16–16–16）
"Song For My Father", Horace Silver（8–8–8）

具有特殊曲式的个别乐曲

有个别几首乐曲具有自己特殊的曲式。以下是一些例子：

"Windows", Chick Corea, ABCDE（8–8–8–8–16）

"Epistrophy", Thelonious Monk, ABCB（8–8–8–8）

Woody Shaw 的美妙乐曲 "Rosewood"，长度为惊人的七十七个小节，ABCDEABCDF（8–8–8–8–5–8–8–8–8–8）

"Barbara", Horace Silver, 长度为七十六个小节，ABACDE（16–16–16–8–12–8）

"Children Of The Night", Wayne Shorter, ABCAB（8–12–8–8–12）

Cole Porter 创作的几乎无法归类的一首乐曲，长度为 108 小节的 "Begin The Beguine"，AABCDE（16–16–16–16–16–28）。我们给出的这一曲式的分段是很主观的。两个 A 段的旋律稍有不同，而 E 段则可称为是 D 段的重复，但多了一个十二小节的复加结尾段。

"My Ship", Kurt Weill, AABAC（8–8–8–8–6）

Herbie Hancock 的 "Dolphin Dance", ABCDE（8–8–8–10–4）的特别之处在于，E 段中的四个小节在曲头之后的所有副歌段里代替了 A 段的前四个小节。

Freddie Hubbard 的 "Little Sunflower"，AABBAA（8–8–8–8–8–8）会让许多初级的爵士乐手跟不上节拍。有些乐手把此曲演奏成 AABBA 曲式（8–8–8–8–8），舍弃最后的八个小节。当乐手们准备演奏此曲时，必然要问一下“我们演奏哪个版本？”另一首初学者经常遇到困难的乐曲是 Miles Davis 的 "Milestones"AABBA（8–8–8–8–8）。

有些乐曲非常简短，旋律的乐思流动如此平顺，乐曲没有明显的段落分隔。因此，它们只能被称为 A 曲式。以下是五个例子：

"Blue In Green", Miles Davis, 十个小节
"Serenity", Joe Henderson, 十四个小节
"Prophet Jennings", Freddie Hubbard, 十一个小节
"Borderick", Bud Powell, 八个小节
"Peace", Horace Silver, 十个小节

“曲式”不仅仅只代表一首曲子的字母分段。爵士乐表演中，管乐手通常最先进行即兴独奏，而节奏组则一遍又一遍地作和弦进行的伴奏。Miles Davis 在他录制的 Wayne Shorter 的 "Nefertiti" 一曲的曲头中改变了这一惯例，由管乐手不断地重复主旋律，而节奏组乐器则集体进行即兴。

前奏、间奏、特别的结尾、齐奏副歌以及主歌

爵士乐手赋予前奏、间奏、特别的结尾、齐奏副歌以及主歌创新的运用。这些元素是许多乐曲的组成部分，在乐曲的编排中几乎总要演奏它们。你要像熟知乐曲本身的部分一样，熟知这些元素。当有人说要演奏 "I Remember Clifford"，你可不希望自己是舞台上唯一一个不知道此曲主歌的乐手。一般来说，这些增加的部分并不用于即兴段落。

前奏（**Intro**）是 introduction 的简写，这是为乐曲所作的特别的开头。包含前奏的乐曲有：

"Equinox", John Coltrane, 十四小节的前奏
"Moment's Notice", Coltrane, 前奏也同时是乐曲最后的二十二个小节
"Satin Doll", Duke Ellington, 四小节前奏，经常重复演奏
"Joshua", Victor Feldman, 八小节前奏
"A Night In Tunisia", Dizzy, 包括一段“反复演奏直到提示”的四小节节奏组的前奏
"Maiden Voyage", Herbie Hancock, 十六小节的节奏组反复前奏
"No Me Escueca",Joe Henderson, 二十小节前奏
"Punjab", Joe Henderson, 八小节前奏
Freddie Hubbard 编排的 Carl Fischer "Pensativa" 一曲，八小节前奏。
"Del Sasser", Sam Jones, 八小节前奏
Miles Davis 给 Frank Loesser "If I Were A Bell" 一曲增加了八小节的前奏，并由钢琴手弹奏“叮 - 咚 - 叮 - 咚”，模仿钟声
"Airegin", Sonny Rollins, 八小节前奏
"Valse Hot", Sonny Rollins, 八小节前奏
"The Moontrane", Woody Shaw, 十二小节前奏
"Witch Hunt", Wayne Shorter, 十三小节前奏
"Take The 'A' Train", Billy Strayhorn, 四小节前奏，经常反复演奏

间奏是特别创作的段落，一般用于两段即兴的中间。一些例子包括：

"A Night In Tunisia", Dizzy Gillespie, 即兴段落中间有十六小节间奏
"Nica's Dream", Horace Silver, 八小节间奏

特别的结尾就如名称所示：在最后一遍副歌结束后演奏的特别创作的结尾。一些典型的例子包括：

"Daahoud", Clifford Brown, 最后一遍旋律之后有四小节的特别结尾
"Think On Me", George Cables, 有六小节的特别的结尾
在 Victor Schertzinger 的 "I Remember You" 一曲最后一遍副歌之后，大部分爵士乐手会把第 25 和第 26 两个小节升高一个全音或一个小三度重复一次，再按照乐谱上原有的演奏。请确保你自己两种方式都会，做好准备进行快速切换，因为很少有人会事先说好用哪一个结尾
"Strollin'", Horace Silver, 在最后一遍副歌之后有一个四小节的特别结尾，并且替代了原来的最后两个小节
"Nutville", Horace Silver, 最后一遍副歌之后有四小节的特别结尾

很多乐曲综合运用了前奏、间奏和结尾。一些例子包括：

"Groovin' High", Dizzy Gillespie, 有六小节的前奏，以及以一半的速度演奏的八小节结尾

"Round Midnight", Thelonious Monk, 有六小节的前奏和八小节的结尾

"Bouncin' With Bud", Bud Powell, 有八小节的前奏和八小节的间奏

有些乐曲中，前奏、间奏和结尾是一样的。这些例子包括：

"Seven Steps To Heaven", Victor Feldman, 有一样的八小节间奏和结尾

"Bebop", Dizzy Gillespie, 有一样的十小节前奏和结尾

"All The Things You Are", Jerome Kern, 此曲通常有一样的八小节前奏和结尾，并非由 Kern 创作，而是来自于 Charlie Parker

"I Mean You", Thelonious Monk, 有四小节的前奏，同时也被用作间奏，间奏开始于乐曲最后一个小节的中间。这意味着此曲的第一和最后一遍旋律都是三十五又 1/2 小节的长度（三十一又 1/2 小节，再加四小节），但中间的即兴段全是三十二小节。听起来很纠结吧？请听一下此曲的录音。

"What Is This Thing Called Love", Cole Porter, 有时会把同一个反复伴奏段用作前奏和结尾

"Nica's Dream", Horace Silver, 有八小节的反复段前奏，还有八小节的间奏，间奏同时也被用作结尾。

"Peresina", McCoy Tyner, 有一段八小节的节奏组反复伴奏段，同时被用作前奏以及第一遍即兴之前的间奏

"Jitterbug Waltz", Fats Waller, 有一段十六小节的间奏，同时也用作结尾

齐奏副歌（shout chorus）是一段特别创作的副歌，用于最后一遍即兴和最后一遍曲头之间。包含齐奏副歌的乐曲有：

"Blue Bossa", Kenny Dorham
"Woody'n You", Dizzy Gillespie
"Whisper Not"& "Along Came Betty", Benny Golson
"No Me Escueca", Joe Henderson
"Gaslight", Duke Pearson

主歌（verse）是一段特别的前奏，经常以自由节奏（rubato）方式演奏。主歌在人声音乐中十分常见，但在器乐爵士乐中很少见。三首有名的例外包括：

二十八小节的主歌，出自 Billy Strayhorn 的 "Lush Life"
六小节的主歌，出自 Benny Golson 的 "I Remember Clifford"
十六小节的主歌，出自 Hoagy Carmichael 的 "Stardust"

包含即兴段落的乐曲

有的乐曲包含有即兴的段落，只有和弦进行而没有写好的旋律。一些例子包括：

Miles Davis 演奏的瑞典民歌 "Dear OldStockholm"，有一段四小节的即兴桥段
"Afro-Centric", Joe Henderson, 最后六小节是即兴段
"Little Melonae", Jackie McLean, 有一个即兴的桥段
"Ah-Leu-Cha", Charlie Parker, 桥段中有一段爵士鼓的即兴，他的另一首乐曲 "Dewey Square" 中有一段即兴的桥段

"Oleo", Sonny Rollins, 有一段即兴的桥段
"The Green Street Caper", Woody Shaw, 有两个即兴的段落，分别为八个小节以及四个小节
Woody Shaw 的布鲁斯曲 "To Kill A Brick" 只有前四个小节有写好的旋律，剩下八个小节是即兴演奏的

世间并无禁忌

有时候爵士乐手会把别的乐手的曲子改得面目全非。Miles Davis 把两首曲子的桥段改成自己的创作：Thelonious Monk 的 "Well, You Needn't" 以及 Benny Carter 的 "When Lights Are Low"。Stanley Turrentine 在他自己演绎的 Coltrane 的 "Impressions" 一曲中，完全舍弃了原曲中的桥段，而只是把原曲的 A 段升高半音作为 B 段。Coltrane 原曲的桥段非常优美，大部分乐手会按照 Coltrane 的谱子来演奏 "Impressions"[4]。

Thad Jones 的 "A Child Is Born" 是一首三十二小节的乐曲，但爵士乐手在这首曲子上做即兴时，通常会省略原曲最后两个小节，把即兴时的曲式变成三十小节。对于 Antonio Carlos Jobim 的 "Corcovado" 一曲也是如此。"Corcovado" 长度为三十六小节，但爵士乐手在即兴时通常省略曲子的最后两个小节。

由贝司演奏主旋律的乐曲

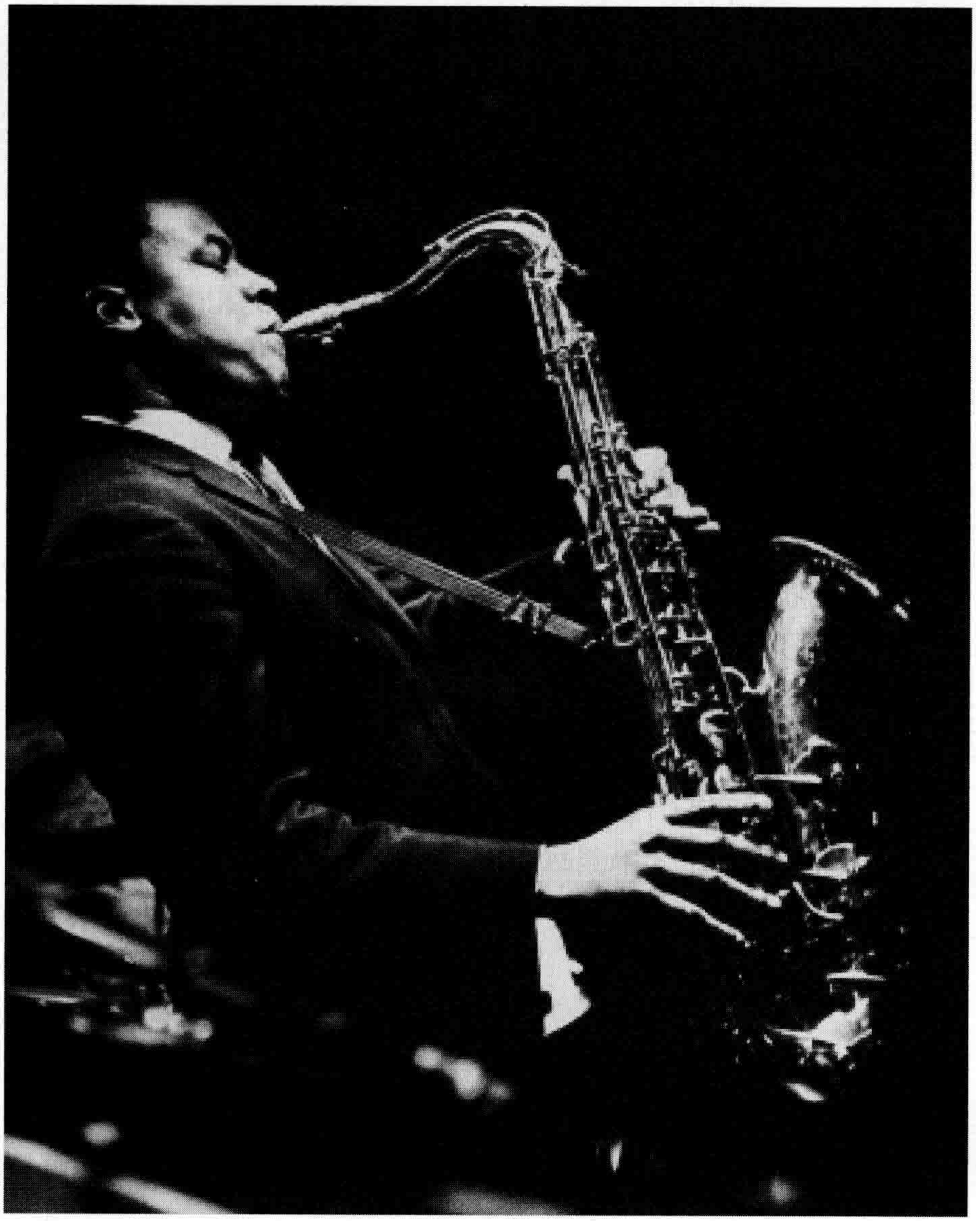
在一些乐曲中，主旋律是由贝司手演奏的——有时由贝司手单独演奏，有时和其他乐器一起演奏。一些例子包括：

"Visitation", Paul Chambers
"So What", Miles Davis
"No Me Escueca ", Joe Henderson, 前奏部分
"Bittersweet", Sam Jones
"Dexterity", Charlie Parker
"Tricotism", Oscar Pettiford

[4] 关于 Coltrane "Impressions" 一曲的创作缘起请参见本书第 30 页中的脚注 23。

爵士乐作曲和乐曲曲式

大部分伟大的爵士乐手也同时是伟大的作曲家。Duke、Bird、Monk、Dizzy、Miles、Bud Powell、Horace Silver、Herbie Hancock、John Coltrane、McCoy Tyner、Joe Henderson、Wayne Shorter、Bobby Hutcherson、Charles Mingus、Mulgrew Miller 以及其他多位大师所创作的乐曲，会和他们演奏的即兴一样恒久流传。只有少数几位爵士乐大师并不以作曲见长，比如 Art Tatum。



Wayne Shorter

爵士乐作曲，或任何类似的乐曲创作，都需要一整本书来讨论。这里我们仅仅就乐曲的曲式提供一些建议。

和任何别的艺术形式一样，爵士乐要求可预知性与突然性之间的平衡。我们在听了"Stella By Starlight"的无数次演出后仍然喜欢这首乐曲，因为它的旋律与和弦进行让我们感到愉悦。当我们已经记不得第几次听这首曲子时，我们仍会期待或多或少地听到不变的那些旋律与和弦——可预知性。但这首曲子的旋律断句可以作出略微的改变，和弦进行也可以有无数的方法进行和声重编——突然性[5]。这种可预知性和突然性之间的平衡也是伟大的音乐作品的标志，无论是爵士乐曲、标准乐曲还是其他任何各类的乐曲。在分析一首乐曲时，请留意作曲家如何建立可预知性，并且在优秀的作品中何时出现突然性。

[5]关于可预知性与突然性，Duke Ellington 曾经说过（我在此转述），"演奏爵士乐就是学习尽可能多的乐句。"这句话的含义并没有听起来那么玩世不恭。把乐句以不同的顺序组合，加上大量不同的节奏，那么距离我们所追求的那不可言说的原创性，你就大大近了一步。

Billy Strayhorn 的 "My Little Brown Book"

"My Little Brown Book" 是 Billy Strayhorn 最为出色的作品之一，而 John Coltrane 和 Duke Ellington 演绎的版本更使之成为不朽的经典[6]。

看一下**谱 17–2**，这是 "My Little Brown Book" 一个简单的钢琴编配版本。浏览一下乐曲，决定它的曲式。乐曲开头以及第 8 小节结尾处的反复记号告诉你此曲以 AA 开始。B 段为八小节，别外还有 D.S. al coda 的记号。请注意结尾（coda）是四个小节，比它所代替的部分长两个小节。因此 "My Little Brown Book" 是一首 AABA（8–8–8–10）曲式的乐曲。AABA 乐曲有三个 A 段，这一曲式有高度的可预知性。但是和大部分 Billy Strayhorn 的曲子一样，"My Little Brown Book" 有一些出人意料的地方。大部分 AABA 乐曲的和声变化发生在 B 段，他基本上遵循了这一原则，但把最大的突然性安排在最让人意想不到的地方。

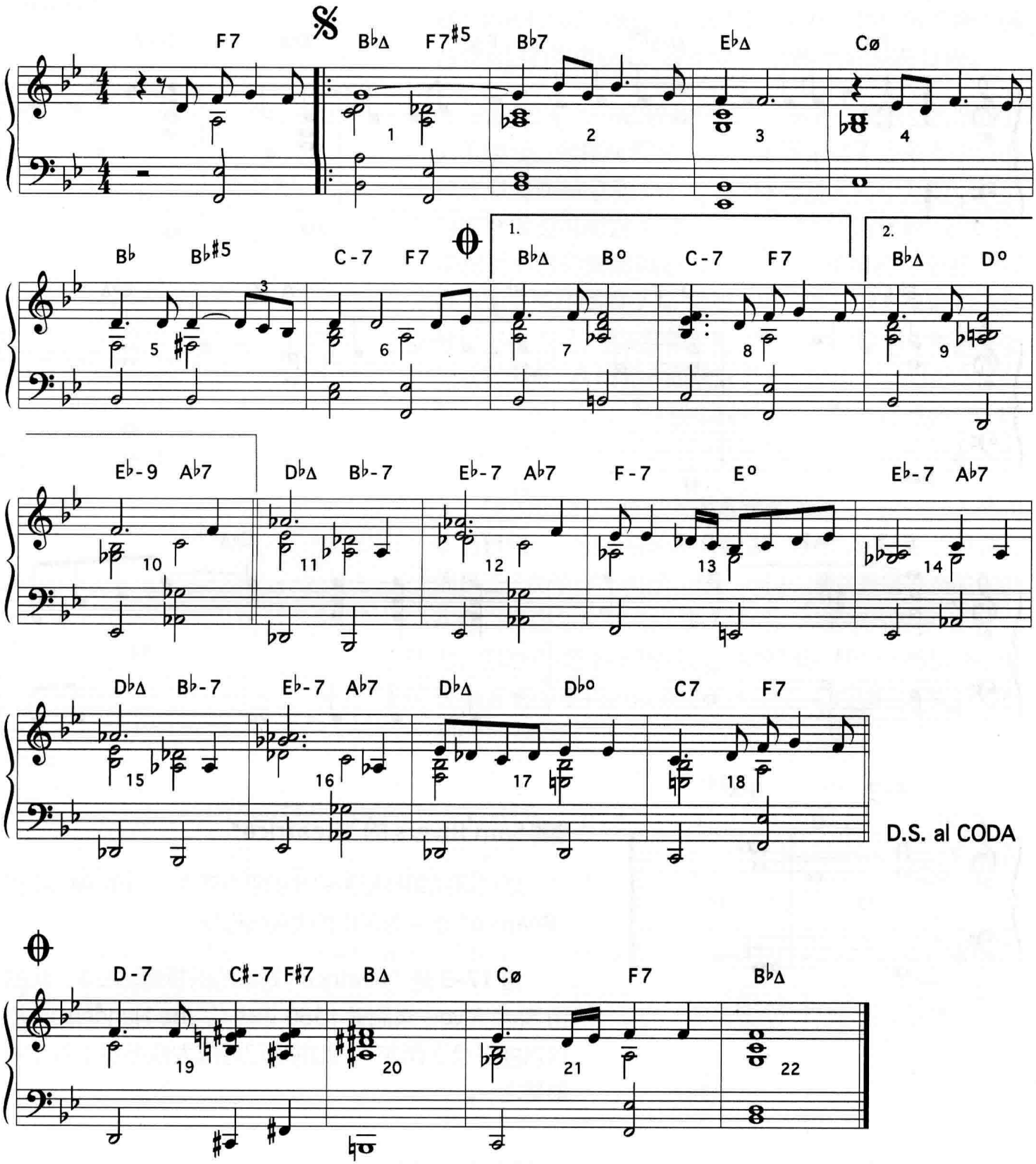
"My Little Brown Book" 是一首 B♭ 调的乐曲，并模进到别的几个调。每个 A 段第 4 小节的 Cø 和弦都有强烈地向小调模进的意愿和暗示，但并未进行到小调。桥段模进到 D♭，为这首 AABA 乐曲的桥段提供必要的调性对比。而结尾则出现了巨大的突然性，乐曲突然升高一个半音来到 B 调的 II–V–I。这一色彩明亮的新调性只持续了六拍，之前那个有强烈暗示性的 Cø 和弦再次出现，又暗示了小调调性，但乐曲最终以 B♭ 大调的 II–V–I 结束。

[6] *John Coltrane & Duke Ellington,* Impulse, 1962.

17-2

My Little Brown Book

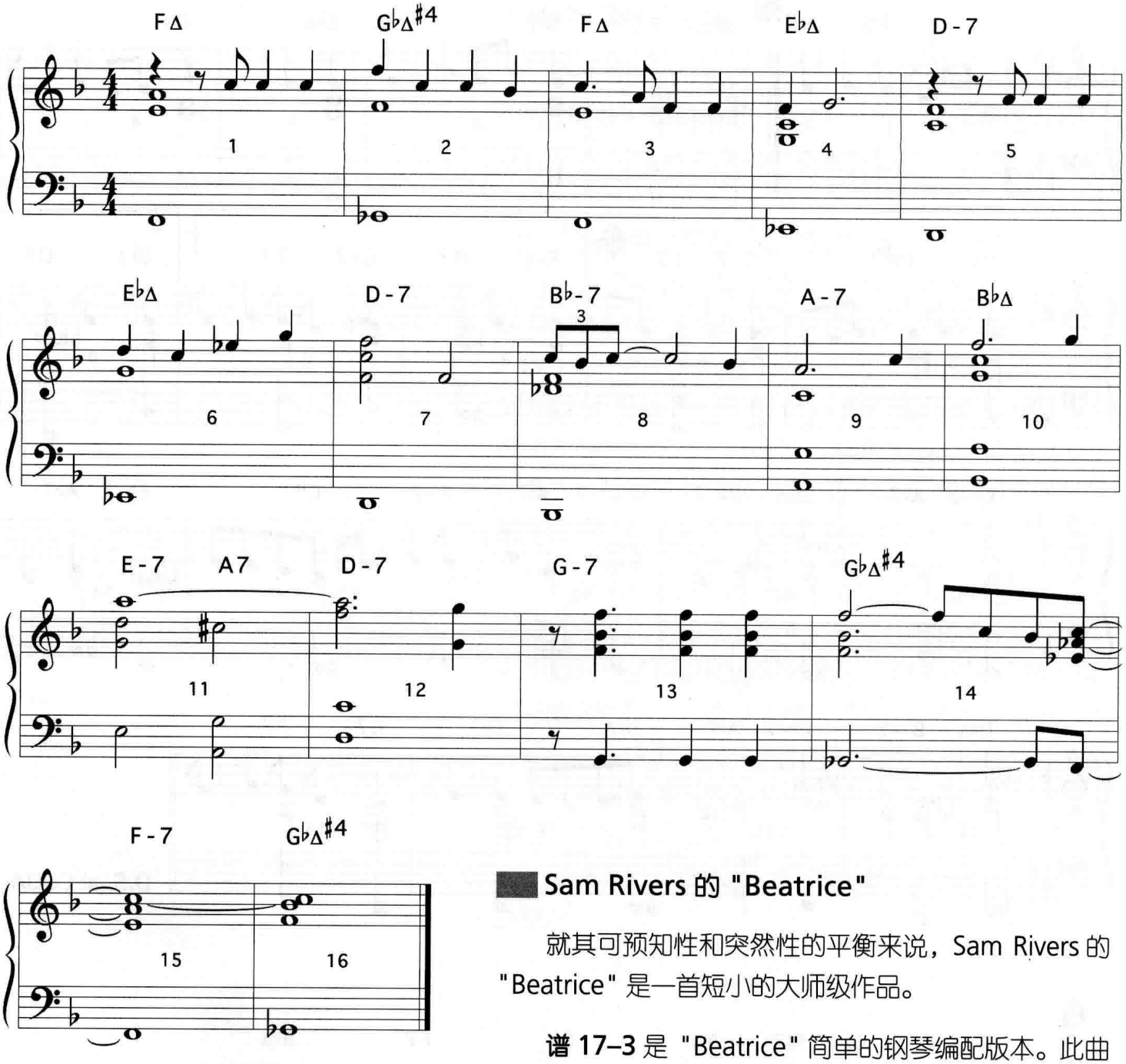
Billy Strayhorn



17-3

BEATRICE

Sam Rivers



Sam Rivers 的 "Beatrice"

就其可预知性和突然性的平衡来说，Sam Rivers 的 "Beatrice" 是一首短小的大师级作品。

谱 17–3 是 "Beatrice" 简单的钢琴编配版本。此曲由 Sam Rivers 录制于 1960 年代[7]。Joe Henderson 把这首曲子录了两次[8]，此曲也已经成为众多爵士乐手的最爱之一。

[7] Sam Rivers, ***Fuchsia Swing Song,*** Blue Note, 1965.

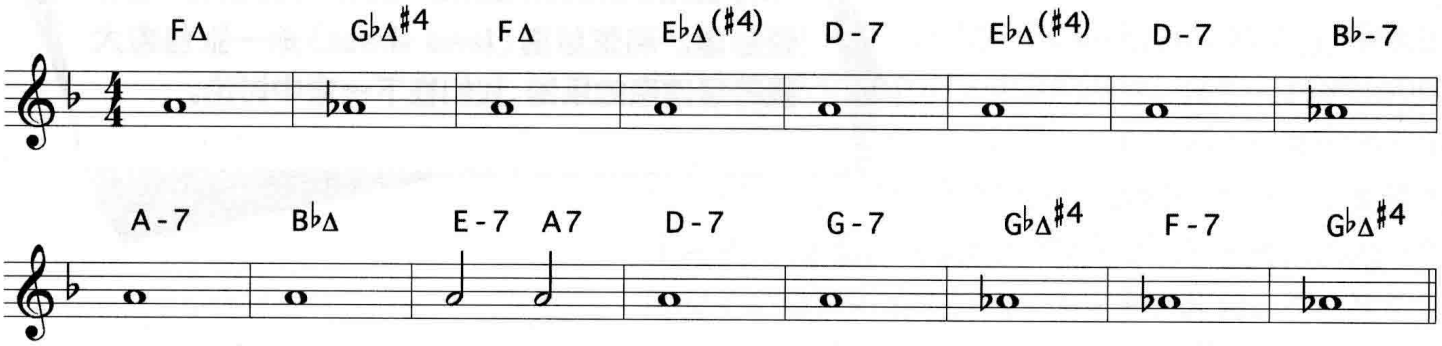
[8] Joe Henderson, ***State Of The Tenor,*** Blue Note, 1985.
An Evening With Joe Henderson, Red Record, 1987.

"Beatrice" 只有十六小节的长度，但却是一首组织和结构高度严谨的乐曲。大部分十六小节的曲子是 AB 曲式，但 "Beatrice" 每四个小节的段落都是独立发展的旋律：这是一首迷你版的 ABCD 曲式乐曲。桥段，也就是 C 段上面有最明显的和声变化，但最巨大的突然性出现在 D 段。

前十个小节中的根音除了一个以外，都以半音或全音上下移动，产生一种动听的拉锯感。第 7 至第 8 小节的根音变化是从 D 到 B♭（谱中的编配是上行小六度，但贝司手一般更可能会下行大三度）。C 段（第 9 至 12 小节）中出现根音的突然跳进（B♭ 和 E-7 之音相差三全音，A7 向下五度解决到 D-7）。同时，乐曲唯一的 II–V 根音进行（E-7–A7–D-7）发生在第 11 至 12 小节。D 段中根音变化又回到级进。A 段和 B 段建立了一种根音进行的可预知性，C 段中产生了对比，D 段中根音进行又回到可预知（第 13 至 16 小节）。

"Beatrice" 一曲的和弦和音阶有许多共同音。F 音和 C 音是所有和弦 / 音阶的共同音，除了 A-7、E-7 和 A7，而这三个和弦都出现在 C 段。同时也请注意哪些音阶包含 A 音，哪些包含 A♭ 音（**谱 17–4**）。A 音被用在 E♭Δ 和弦上，因为 A♭ 是 E♭Δ 和弦的“避免”音——并不是说你不能在 E♭Δ 和弦上用 A♭。请注意只有在 C 段中，A 音是所有和弦的共同音。

17-4



从和声上来说，所有的和弦都围绕 F 大和弦、它的关系小调（D-7）或它的下属和弦（B♭Δ）进行解决。但倒数第 2 小节[9]中的和弦是 F-7，曲子的调性突然间由 F 大调变成 F 小调。这就是突然性。和在 "My Little Brown Book" 中一样，桥段上出现大量的和声变化，但最大的突然性出现在乐曲的最后。

"Beatrice" 中的其他结构元素包括：

- 唯一包含两个和弦的小节是 C 段的第 3 小节。
- 曲子的最高音出现在 C 段的第 3 小节。
- A♭ 作为连续几个和弦的共同音的情况只出现在乐曲的最后三个和弦上，这也强化了 F 大调向 F 小调的转变。

Sam Rivers 是刻意安排这些的吗？你可以自己问他，但他的回答多半是“不”。我们可以认为这些都是伟大乐手的“本能”。从某种程度上来说确实如此，但经验和成熟能让我们与生俱来的本能变得更加犀利出色。

在本章里我们阅读了 "I Hear A Rhapsody" "My Little Brown Book" 以及 "Beatrice" 的和弦总谱。和弦总谱（lead sheet）是一张包含大量符号信息的乐谱，我们在下一章中讨论。

[9]请记住，一首乐曲最后一个小节中的和弦通常并不是主音和弦，而是一个回复段，反复回到乐曲开头。

第十八章　阅读和弦总谱

◎ 调　号
◎ 主旋律
◎ 和弦进行
◎ 节奏和断句
◎ 和弦记号：正确的、错误的或可选择的

和弦总谱（lead sheet）是一张包含了主旋律、和弦记号以及经常还有歌词的乐谱。有时它上面还包括了前奏、和弦配置、节奏重音、结尾以及其他信息等等。但是通常来说，它们只提供最少的信息，大部分（比如和弦记号）以符号表示。但爵士乐手能够用这些记号来创造魔法。如何解读一份和弦总谱是本章要讨论的内容。

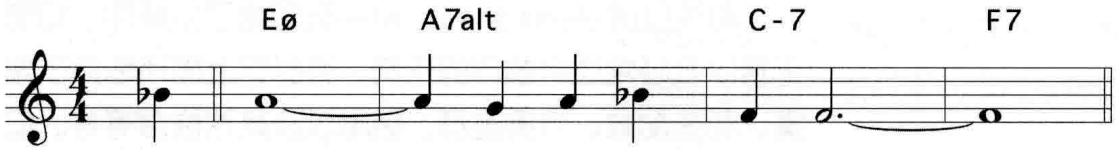
调　号

当看到一首不熟悉的乐曲的和弦总谱时，你要做的第一件事情是查看一下曲子的调号。调号只影响乐曲中的主旋律，不影响和弦记号。初学者看到乐曲的调号是F，或者说是一个降号的调时，他们认为在 G△ 和弦上不能使用 F♯ 音。其实他们是可以用 F♯ 音的，因为一个降号的调号只影响主旋律，而不影响和弦。在标准的记谱法中，乐谱每一行的开头都有一个调号，与之不同的是，和弦总谱一般只在一首乐曲的最开始才标有调号。在你做任何别的事之前，最好也先检查一下调号，因为第 1 小节中的和弦记号可能会让你对曲子的调号产生误解。Cole Porter 的 "Night And Day" 是 E♭ 调的，但第一个和弦是 B△。

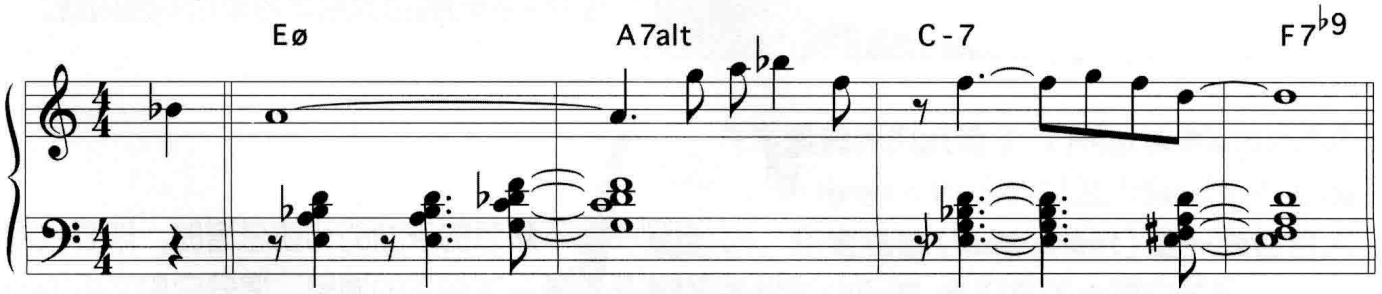
主旋律

和弦总谱上的主旋律（melody）一般写在高音谱表的中间位置，这只是为了便于阅读。这样做最大程度上避免了使用多余的上加线和下加线，不然会让谱子读起来很麻烦。但是，你可以在任何高度，在你乐器的任意一个八度上演奏主旋律。实际上，在一条旋律的中间变化八度音高会产生极好的效果，让乐段有一种对话的感觉。**谱 18–1** 是 Victor Young 的 "Stella By Starlight" 一曲和弦总谱的前四小节。**谱 18–2** 中，钢琴手可能会在第 2 小节中把旋律提高一个八度。除非你想让自己的音乐听起来像溜溜球一样忽上忽下，不然请不要把改变八度音高使用得过于频繁。请留意我们假想的钢琴手如何在**谱 18–2** 中将旋律重新断句。

18-1



18-2



旋律按谱面音高演奏　　旋律比谱面音高高一个八度演奏

和弦进行

和弦总谱上标出的和弦记号，与摩西从山上带下来的经书石板一样，并不那么可信。爵士乐手在一首标准乐曲上使用的和弦进行是长期进化发展的结果。让我们假想一首写于 1920 或 1930 年代的乐曲——类似于 "Bye Bye Blackbird" "Body And Soul" 或者 "Love For Sale"——查看一下乐曲和弦的发展过程。

1）作曲家谱写出乐曲。
2）作曲家把乐曲交给出版商。
3）出版商接受这一乐曲，把它交给一位“代笔者”（"hack"），通常是一个钢琴手，他负责创作一个简单易懂的通行版本。这份乐谱（"sheet music"）向公众出售。
4）歌手、乐队等等将乐曲录成唱片。
5）唱片大受欢迎，公众购买乐谱。
6）爵士乐手喜欢这首乐曲，对和弦进行改编。
7）知名的爵士乐手录制此乐曲的唱片，对和弦加以改变[1]，加入与众不同的前奏[2]、间奏[3]以及（或者）结尾[4]。
8）唱片在爵士乐手中大受欢迎，成为该乐曲“新”的标准版本。

[1] John Coltrane 录制的 Johnny Green "Body And Soul", ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.

[2] Miles Davis 录制的 Ray Henderson "Bye Bye Blackbird", ***'Round About Midnight,*** Columbia, 1955.

[3] Miles Davis 录制的 Dave Brubeck "In Your Own Sweet Way", ***Workin'***, Prestige, 1956.

[4] Charlie Parker 录制的 Victor Young "All The Things You Are", ***Swedish Schnapps,*** Verve, 1949.

以上这份年表向我们表明，一首标准乐曲的“原始和弦进行”几乎无从考据，除非你手头有作曲家最原始的手稿。而对于 Coltrane、Wayner Shorter、Steve Nelson 以及 Kenny Garrett 这些作曲者所创作的爵士原创乐曲来说，我们用来演奏的版本一般都与“原版”十分接近，主要是两个原因：

- 因为乐曲由爵士乐手创作，所以和弦进行已经为便于爵士乐手的使用而进行了“改编”。
- 爵士乐手将乐曲从原版录音（Coltrane、Wayne Shorter 等人的曲子）中记下谱来，所以相比锡盘巷（Tin Pan Alley）时代的标准乐曲来说，你所演奏的这些曲子远没有经历那么多的变化过程。

对于标准乐曲和声进行的不确定性你应该怎么办呢？从唱片上把谱子扒下来。Fake books 曲集如果够准确的话，是极有价值的工具[5]。但学习乐曲最为正确的方法还是靠你自己把唱片上的音乐扒谱记下来。我在第十二章里提供了不少关于扒谱的建议。

如果你只是把一首乐曲的谱子从唱片上扒下来，并不能保证你演奏的就是原版的和声进行。Miles Davis 对于 Thelonious Monk 的 "Well, You Needn't"[6] 以及 Benny Carter 的 "When Lights Are Low"[7] 两首曲子的桥段都做了极大的改动。当有人提议演奏这两首曲子时，舞台上肯定会有如下的简短交谈：

第一个乐手：“让我们来演奏 Well, You Needn't（或者 When Lights Are Low）。”

第二个乐手：“用哪个桥段？”

有时你要做些研究才能确定一首乐曲的“原版和声进行”，而你经常需要掌握一首乐曲的好几种和弦进行。

[5] 人尽皆知的 "Real Book" 是一本出色的曲集，但旋律以及和弦进行的错误颇多。想要更准确的版本请参考 "The New Real Book" 系列，由 Sher Music 出版。

[6] Miles Davis, ***Steamin'***, Prestige, 1956.

[7] Miles Davis, ***Cookin'***, Prestige, 1956.

节奏和断句

节奏和断句是对于一张和弦总谱来说最难以传达的信息。如果你已经听过一首乐曲的录音，那你就会对乐曲听起来是什么效果有大致的了解。如果你没听过，边上也没其他人为你解释一下，那你就必须寻找线索。速度是怎样的？和写好速度标记的古典音乐不同，和弦总谱上一般没有速度的提示。如果有关于速度的提示，一般是在第 1 小节的正上方，但一般仅给出大概的范围，比如“慢歌”（ballad）、“快速”（fast）、“中速”（medium walk）。这些表述多少让你对于乐曲的演奏速度有一个大致的概念。演奏旋律时是以摇摆（swing）的感觉演奏还是以平均八分音符（straight eight notes）演奏？类似于 bossa、samba、Latin jazz 以及 jazz rock 这些标签会告诉你这首乐曲要以平均八分音乐的感觉来演奏。否则你可以认为是用摇摆的感觉来演奏。

和弦记号：正确的、错误的或可选择的

在浏览一份和弦总谱时，请保持适度的疑问，特别是对于和弦记号中的延伸音（九音、十一音、十三音），以及变化音（♭9、♯9、♯11、♭5、♯5、♭13）。这种疑问还包括小和弦的七音，因为小和弦中七音既可以是大七音（C-Δ），也可以是小七音（C-7）。在解读和弦总谱时，一个好习惯是把延伸音、变化音以及小和弦的七音理解为：

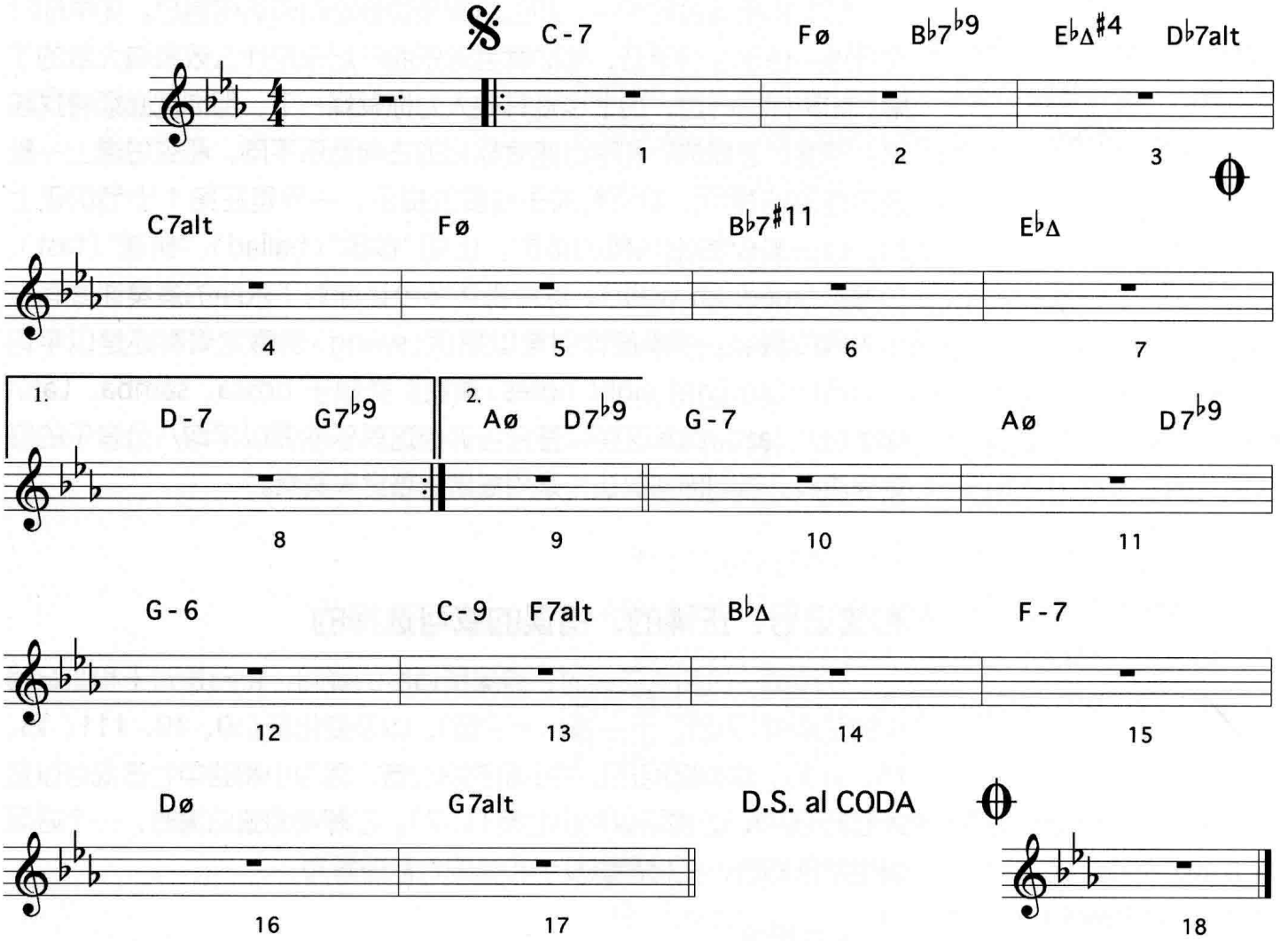
- 正确的
- 错误的
- 可选择的

看一下**谱 18–3**，这是 "I Hear A Rhapsody" 一曲的和弦总谱。请注意我用的是“看”，而不是“演奏”。

注意：不要演奏谱 18–3，这份乐谱充满错误。

我们将分析一下在“演奏主旋律时”，这里的 "I Hear A Rhapsody" 的和弦进行中使用的延伸音和变化音是否可行。在即兴时，你拥有更多和声方面的自由。我们现在假定和弦的根音以及性质（大和弦、小和弦或属和弦）是正确的，而和弦的其他一切都是不肯定的。像一个侦探那样：仔细寻找线索。

18-3



第 1 小节中的和弦是 C-7。它是一个 II–V 进行的一部分（后面是否跟着 F7）吗？不，它不是 II–V 进行的一部分，同时旋律音中也没有 C-7 和弦的小七音 B♭。这是一个主音小和弦，或小调 I 级和弦。它可以是 C-6 或者 C-Δ。C-7 并不错，它是可选择的。

第 2 小节中 F 和弦上的旋律音是降五音吗？不，是个七音。Fø 是可选择的。未变化的 F-7 听起来也不错。

第 2 小节中的 B♭7♭9 呢？旋律音 D 是这个和弦的降九音吗？不，D 是和弦的三音。所以 ♭9 记号是可选择的。当然，它听起来不错，正如在第十三章中说过，在一个向下五度解决的 V 级和弦上降九音听上去不错，而此处 B♭7♭9 向下解决五度到 E♭Δ。

第 3 小节中，E♭Δ$^{\sharp 4}$ 中的 ♯4 并不是一个很好的选择，因为旋律音中有一个原位四音 A♭。和弦记号中的 ♯4 是错误的。这并不是在此处 ♯4 肯定不会好听。Cedar Walton 可能会在管乐手们演奏 A♭ 时把 E♭Δ♯4 和弦弹得很好听。不管怎么，以我们手头现有的信息来说（在一个 E♭Δ$^{\sharp 4}$ 和弦之上，A♭ 是旋律音），♯4 可能不是一个很好的选择。

第 3 小节中，D♭alt 和弦上的旋律音是 B♭, 和弦的十三音。Alt 和弦有一个 ♭13，所以 D♭alt 中的 alt 部分是错误的。因为 D♭7 不是一个 II–V 进行的一部分，并且不向下五度解决，所以 D♭7$^{\sharp 11}$ 是个更好的选择。

第 4 小节中，C7alt 上的第一个旋律音是原位五音 G。Alt 和弦不包含原位五音，所以 Calt 是错误的。接着的两个旋律音 A♭ 和 B♭ 是 Calt 的降十三音以及七音，所以在第三第四拍上 Calt 是正确的。怎么办呢？一个解决办法是在第 4 小节的第一第二拍上用 C7，第三第四拍上用 C7alt。

第 5 小节中的旋律音 C♭ 是和弦 Fø 的降五音，所以和弦记号是正确的。

第 6 小节中的 B♭7$^{\sharp 11}$ 并不是错误的，但也不是一个很好的选择。第十三章中说过，V7$^{\sharp 11}$ 通常并不是一个 II–V 进行的一部分，一般不向下五度解决。B♭7 既是一个 II–V（Fø–B♭7）的一部分，又向下五度解决到 E♭Δ。在此情况下，用降九音会听起来更好。升十一音是可选择的，但不是个好选择。

第 7 小节中 E♭Δ 和弦上的旋律音是九音和根音。E♭Δ 是正确的。

第一个结尾（第 8 小节）处的第一个和弦 D-7 是正确的。你可以演奏成 Dø, 但是作为 II–V 一部分的半减七和弦通常后面跟的是 ♭9 或 alt 属七和弦。下一个和弦是 G7$^{\flat 9}$，但 ♭9 记号是错误的，因为 G7 和弦上的一个旋律音是 A，它是原位九音。

第二个结尾（第 9 小节）上没有旋律音，所以变化音——Aø 中的 ♭5 以及 D7$^{\flat 9}$ 中的 ♭9——是可选择的。同时它们是很好的选择，因为小调 II–V 可以平顺地向下五度解决到小和弦，而 Aø–D7$^{\flat 9}$ 向下五度解决到 G-7。

第 10 小节中的 G-7 是一个 II–V 进行的一部分吗？不，它是个主音小和弦，或小调 I 级和弦。G-7 并不错，它是可选择的。G-6 或者 G-Δ 听起来可能会更好。

第 11 小节中，Aø 和弦上的旋律音 E♭ 是 Aø 的降五音，也是 D7♭9 的降九音，所以这两个和弦记号都是正确的。

第 12 小节中的 G-6 不是 II–V 进行的一部分，所以它可以是一个主音小和弦。但旋律音 E♭ 是 G 小和弦的降六音，和 G-6 和弦中的原位六音有冲突。这一不协和音响只持续一拍，你可能并不会注意到。但更好的一个选择是把前一小节中的 D7♭9 和弦延伸两拍，在第 12 小节的第三拍才解决到 G-6 和弦。

第 13 小节中的旋律音 D 是 C-9 和弦的九音，所以和弦记号是正确的。但是，D 音一直保持到 F7alt 和弦，听起来并不太好：D 是 F7 的十三音，而 alt 和弦包括降十三音。和弦记号中的 alt 部分是错误的。F7♭9 是个更好的选择，因为它的音阶——半音 / 全音减音阶——包含了 F7 的十三音 D。

第 14 小节中的 B♭Δ，旋律音是五音，所以是正确的。

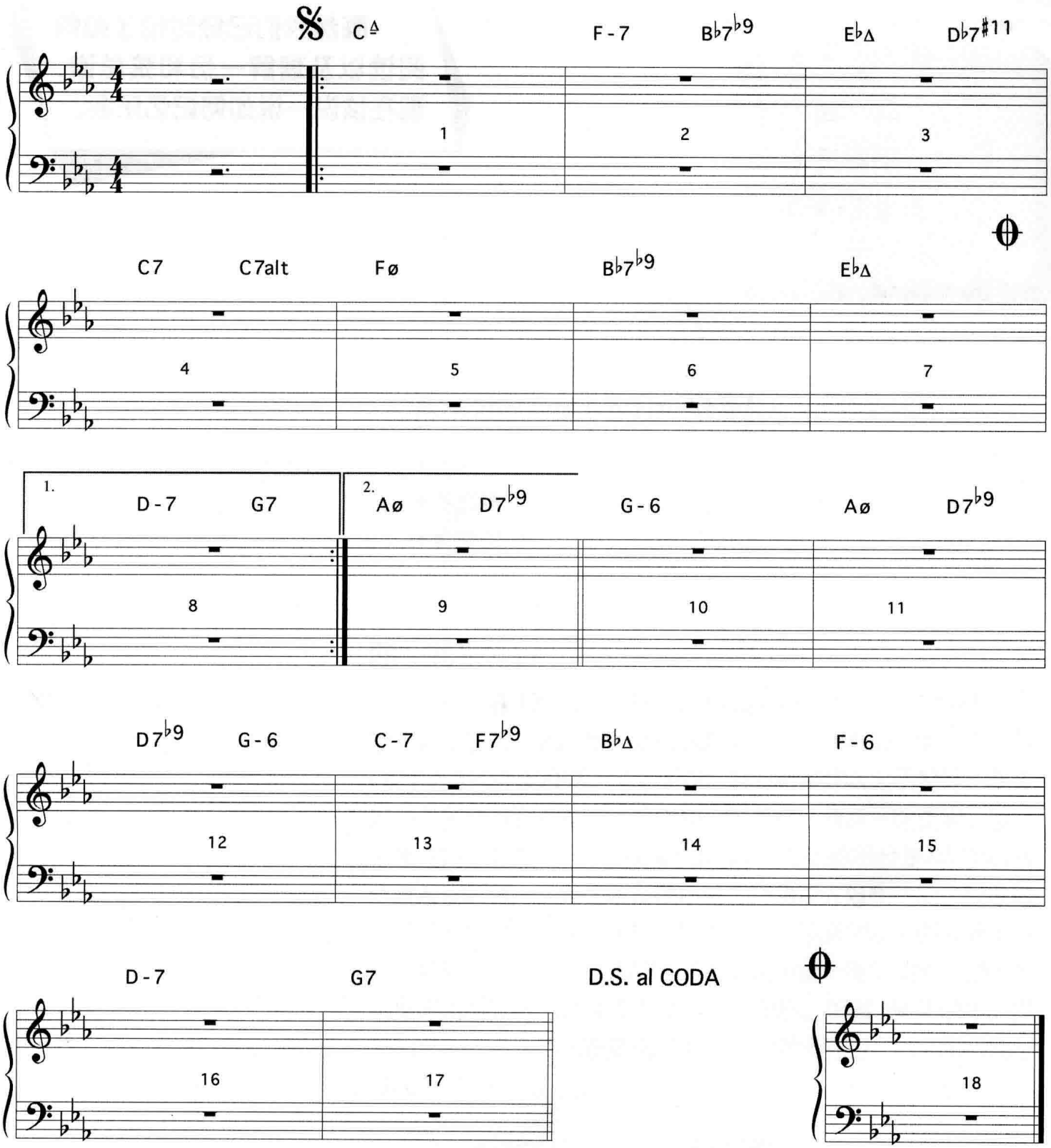
第 15 小节中的 F-7 和弦记号没有错，但这个和弦是个主音小和弦（不是 II–V 进行的一部分），所以 F-6 或者 F-Δ 听起来可能更好。F-7 和弦记号中的小七音是可选择的。

第 16 小节中，Dø 上的旋律音之一是 B（D 小和弦的原位六音）。Dø 上常用的两条音阶（E♭ 大调音阶的 D 洛克里亚调式，或者 F 旋律小调的第六个调式）都不包含原位 B，但 D-7 音阶（D 多利亚）却包含原位 B。D-7 和弦可能是个更好的选择，但钢琴手和吉他手通常不把小七和弦中的六音或降六音放入和弦配置中，所以 Dø 和 D-7 都没有问题。

第 17 小节中，G7alt 和弦上的一个旋律音是 A（原位九音），这个音并不在 alt 和弦里，所以和弦记号中 alt 这个部分是错误的。

谱 18–4 给出了 "I Hear A Rhapsody" 一曲使用正确和弦记号的一份钢琴编排乐谱。演奏这一版本没有问题！

18-4


C△
F-7
B♭7♭9
E♭△
D♭7♯11
1
2
3
C7
C7alt
Fø
B♭7♭9
E♭△
4
5
6
7
1.
D-7
G7
2.
Aø
D7♭9
G-6
Aø
D7♭9
8
9
10
11
D7♭9
G-6
C-7
F7♭9
B♭△
F-6
12
13
14
15
D-7
G7
D.S. al CODA
16
17
18

既然我们已经讨论了如何阅读以及理解一份和弦总谱，现在该说一说如何记忆乐曲。

第十九章　记忆乐曲

◎ 曲　式
◎ 主旋律
◎ 和弦进行

把一首和弦总谱上的乐曲记住涉及三个方面的内容：

- 曲式
- 主旋律
- 和弦进行

曲　式

看一下**谱 19–1**，这是 Bob Haggart 的 "What's New?"[1] 一曲的和弦总谱。我们准备记住这首曲子——所有的三十二个小节（加上起始音）以及四十七个和弦。听起来很吓人，不是吗？要让这一任务变得容易些，你得成为一个侦探，寻找一些线索。看一下**谱 19–1** 中每一个八小节段落。其中有任何部分是相同的吗？你会发现，第一、第二以及最后一个段落是大致相同的，只是每个段落的最后一个小节不同。只有第三个段落和别的部分完全不同。换言之，这是一首 AABA 乐曲。把乐谱记得更简单一些的方法是采用反复记号以及 D.S. al coda 记号，如**谱 19–2** 所示。原来的三十二个小节现在变成了十八个，原来的四十七个和弦现在变成了二十七个。

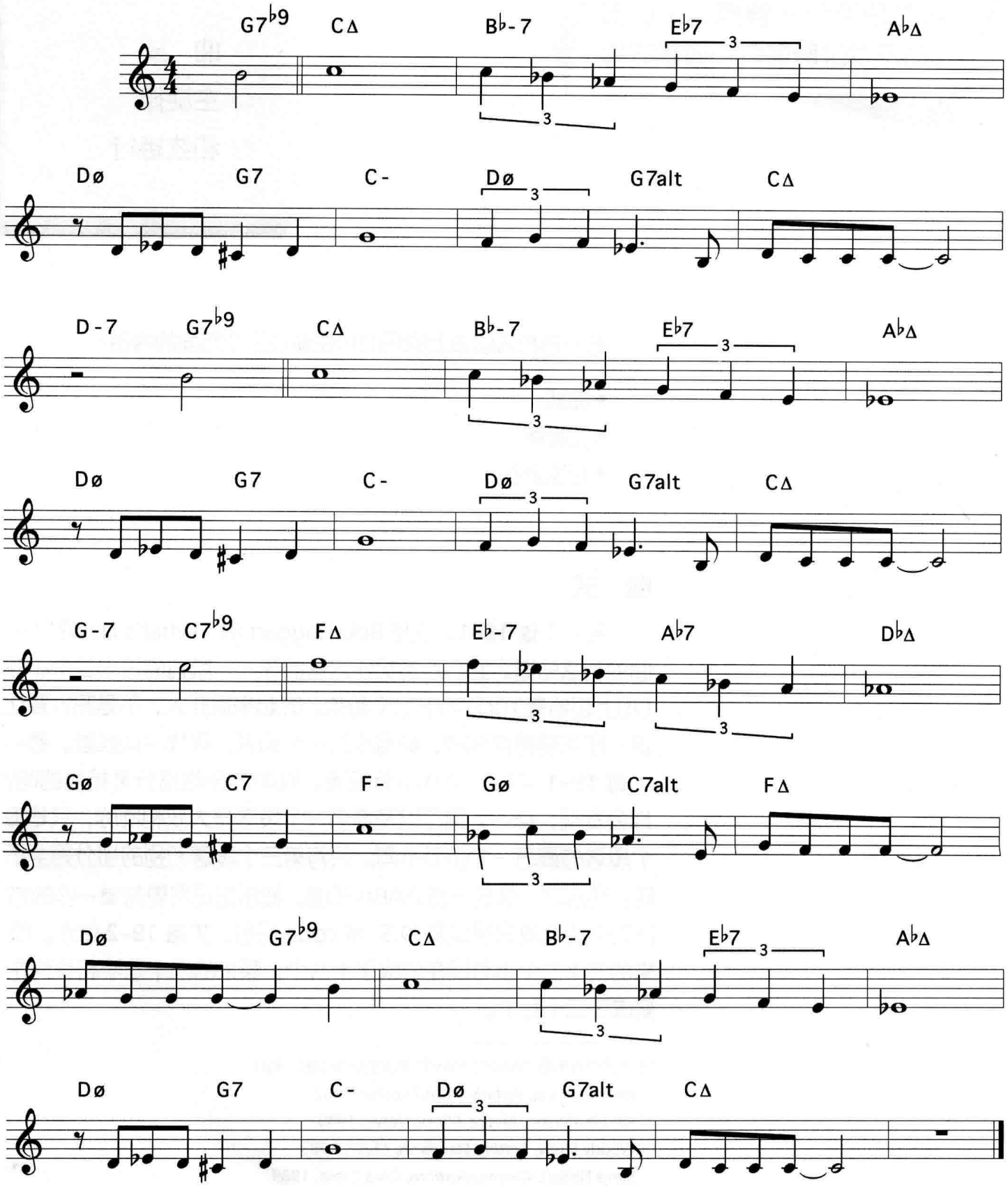
---

[1] 以下是许许多多 "What's New?" 伟大的版本中的一部分
John Coltrane, ***Ballads,*** MCA/Impulse, 1962.
Joe Henderson, ***Mirror, Mirror,*** Verve, 1980.
Woody Shaw, ***Setting Standards,*** Muse, 1983.
Steve Nelson, ***Communications,*** Criss Cross, 1989.
Wynton Kelly And Wes Montgomery, ***Smokin' At The Half Note,*** Verve, 1965.
Steve Grossman, ***Love Is The Thing,*** Red Records, 1985.

19-1

What's New?

Bob Haggard & Johnny Burke



主旋律

对于 "What's New?" 一曲的主旋律，先在你的乐器上演奏几遍，然后唱出这段旋律。把它分解为几个乐段，先学习第一段，然后第二段，以此类推，直到你把整个旋律都记住。由于 "What's New?" 一曲的旋律是重复的，所以记忆起来不难。请留意旋律乐段的形状，旋律如何勾勒和弦，并注意是否有半音连接到和弦内音。

学习歌词也是一个好主意。歌词能帮助你记忆旋律，并让你对乐曲的内容有大致的了解[2]。Jonny Burke 所作的歌词并未在此处给出，但可以在 The New Real Book 第一册中找到。如果你有这首曲子的出色的唱片，反复地播放唱片并跟着唱片哼唱旋律——甚至在即兴部分也跟着唱旋律。

和弦进行

现在来看看这 27 个和弦。"What's New?" 并不是由一组和弦随机产生和弦进行，相反，它是一首高度结构化的乐曲：

- A 段完全是由 C 大调，A♭ 大调，C 小调，再回到 C 大调的 II–V–I 进行构成。调式中心先向下，再向上，以大三度移动（C, A♭, C），正如在 "Coltrane 进行" 中一样。
- 桥段完全是由 F 大调，D♭ 大调，F 小调，以及 F 大调的 II–V–I 进行构成。和 A 段一样，调式中心先向下，再向上，以大三度移动（F, D♭, F）。
- 每个奇数小节是主音和弦。
- 每个偶数小节是一个 II–V 进行。
- 桥段的调性移高一个四度（从 C 到 F），这是流行音乐中最老套的手法[3]。

"What's New?" 一曲的细致和巧妙之处在于 Haggart 在 A 段和 B 段中使 I 级和弦的性质不断变化。A 段中，他从 C 大调转到 A♭ 大调，转到 C 小调再回到 C 大调。大 – 大 – 小 – 大。这和乐曲的 AABA 曲式形成呼应，强化了整体结构。在桥段中，旋律与和声都与 A 段呼应，升高一个四度，他运用同样的手法，从 F 大调转到 D♭ 大调，转到 F 小调，再回到 F 大调。大 – 大 – 小 – 大。从大调到小调再回到大调的转变，让这首乐曲充满刺激感，也使之在 50 年来一直为爵士乐手钟爱。

现在，要记住 "What's New?" 是不是容易一些了？应该是的：

- 要记忆的小节数减少了。
- 和弦被归纳为 II–V 进行，V–I 进行，以及 II–V–I 进行。
- 乐曲的逻辑关系明确了。

不幸的是，并非每一首乐曲都像 "What's New?" 这样容易记忆。但是，我们刚才列举的线索可以运用于任何一首乐曲，无论它有多难。

---

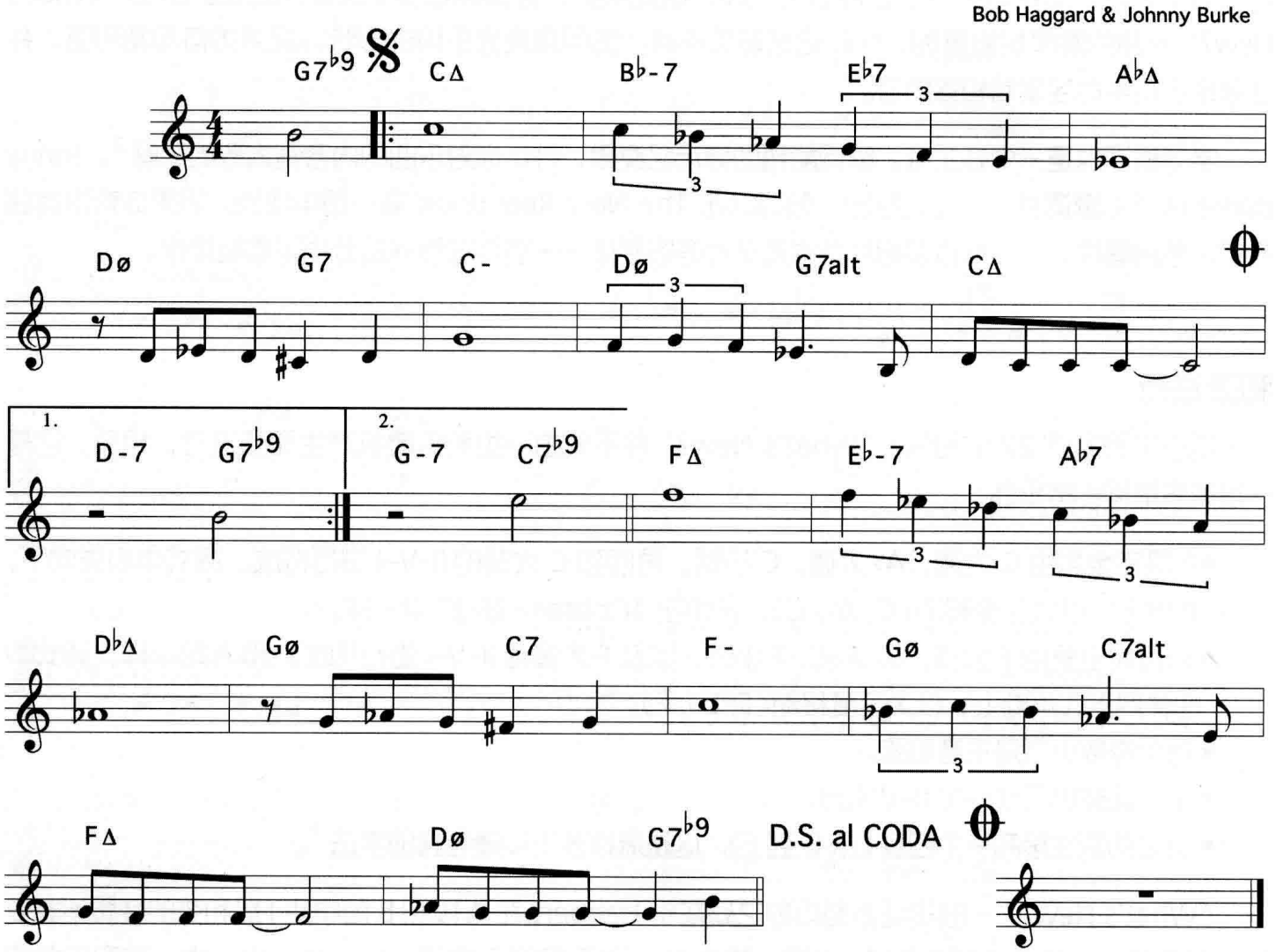
[2] Dexter Gordon 有时会在节奏组演奏和弦进行的伴奏之下读出乐曲的歌词。

[3] 其他在桥段上向上四度模进的乐曲包括：Thelonious Monk 的 "Bemsha Swing"，Tadd Dameron 和 Count Basie 的 "Good Bait"，Billy Strayhorn 的 "Take The 'A' Train" 以及 Victor Schertzinger 的 "I Remember You"。

19-2

What's New?

Bob Haggard & Johnny Burke



我之前说过，爵士乐手不会墨守成规。他们经常舍弃一首乐曲的旋律，只选用它的和弦进行，并以此为基础创作新的旋律，这称为曲头（head）。曲头是下一章的主题。

第二十章　曲　头

在古典音乐中，一段构建在现有乐曲的和声之上的旋律称为**改编曲**（**contrafact**）。在爵士乐中，建立在现有的标准乐曲的和弦进行基础之上的新旋律称为**曲头**（**heads**）[1]。有的曲头严格遵照原曲的和弦进行。Miles Davis 的 "Dig" 一曲就是如此，它以 "Sweet Georgia Brown" 一曲为基础。其他一些曲头和原曲只有微弱的相似之处。典型的例子是 Coltrane 的 "Exotica" 一曲，它以 "I Can't Get Started" 为基础。曲头还经常是以两首不同的乐曲作为基础。比如，"Ah-Leu-Cha" 是一首 AABA 曲式的乐曲，它的 A 段来自于 "Honeysuckle Rose"，而 B 段则自来于 "I've Got Rhythm"。甚至还有以别的曲头为基础创作的曲头：Coltrane 的 "Fifth House" 是基于 Tadd Dameron 的 "Hot House" 一曲，而后者则是来源于 Cole Porter 的 "What Is This Thing Called Love"。

以下是一份曲头的列表，并给出了它们所基于的原曲，以及曲头的作者。请注意有多少曲头是以 George Gershwin 的 "I've Got Rhythm" 为基础的。

[1] "曲头" 也指任何一首乐曲的主旋律。

曲头	原曲	曲头作者
Ablution	All The Things You Are	Lennie Tristano
Ah-Leu-Cha[2]	Honeysuckle Rose	Charlie Parker
All The Things You Could Be If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother	All The Things You Are	Charles Mingus
Anthropology	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Background Music	All Of Me	Warne Marsh
Barry's Bop	What Is This Thing Called Love	Fats Navarro
Bean And The Boys[3]	Lover Come Back To Me	Coleman Hawkins
Bebop Romp	Fine And Dandy	Fats Navarro
Bird Gets The Worm	Love Come Back To Me	Charlie Parker
Bird Of Paradise	All The Things You Are	Charlie Parker
Blue Serge	Cherokee	Serge Chaloff
Blue Silver	Peace	Blue Mitchell
Blue's Theme	I've Got Rhythm	Blue Mitchell
Bright Mississippi	Sweet Georgia Brown	Thelonious Monk
Bud's Bubble	I've Got Rhythm	Bud Powell
Casbah	Out Of Nowhere	Tadd Dameron
Celerity	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Celia	I've Got Rhythm	Bud Powell
Chasing The Bird	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Chick's Tune	You Stepped Out Of A Dream	Chick Corea
Coffee Pot	All God's Chillun	J. J. Johnson
Constellation	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Cottontail	I've Got Rhythm	Duke Ellington
Countdown	Tune Up John	Coltrane
Crazeology	I've Got Rhythm	Benny Harris
C. T. A.[4]	I've Got Rhythm	Jimmy Heath
Dear John	Giant Steps	Freddie Hubbard
Dig	Sweet Georgia Brown	Miles Davis
Dizzy Atmosphere	I've Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Donna Lee	(Back Home In) Indiana	Charlie Parker
E. T. A.	Lazy Bird	Bobby Watson
The Eternal Triangle	I've Got Rhythm	Sonny Stitt
Evidence	Just You, Just Me	Thelonious Monk
Exotica	I Can't Get Started	John Coltrane
Fifth House	Hot House (参见 Hot House)	John Coltrane
52nd St. Theme[5]	I've Got Rhythm	Thelonious Monk
Freight Train	Blues For Alice	Tommy Flanagan
Funji Mama	I've Got Rhythm	Blue Mitchell

[2] 桥段以 "I've Got Rhythm" 为基础。

[3] 即 "Burt Covers Bud"。

[4] 只有 A 段是以 "I've Got Rhythm" 为基础。

[5] 桥段是以 "Honeysuckle Rose" 为基础。

曲 头	原 曲	曲头作者
Good Bait[6]	I've Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Green St. Caper	Green Dolphin Street	Woody Shaw
Groovin' High	Whispering	Dizzy Gillespie
Hackensack	Lady Be Good	Thelonious Monk
Hot House	What Is This Thing Called Love	Tadd Dameron
I Hate You	I Love You	Tete Montoliu
Impressions	So What	John Coltrane
The Injuns	Cherokee	Donald Byrd
In Walked Bud[7]	Blue Skies	Thelonious Monk
Jack Sprat	Blues For Alice	Sonny Stitt
Juicy Lucy	Confirmation	Horace Silve
Kary's Trance	Play, Fiddle, Play	Lee Konitz
Kim	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Ko-Ko	Cherokee	Charlie Parker
Lennie's Pennies	Pennies From Heaven	Lennie Tristano
Lester Leaps In	I've Got Rhythm	Count Basie
Let's Call This	Sweet Sue	Thelonious Monk
Little Willie Leaps	All God's Chillun Got Rhythm	Miles Davis
Lullaby Of Birdland	Love Me Or Leave Me	George Shearing
Marmaduke	Honeysuckle Rose	Charlie Parker
Marshmallow	Cherokee	Warne Marsh
Mayreh	All God's Chillun	Horace Silver
Meet The Flintstones	I've Got Rhythm	Hannah-Barbera
Minor March	Love Me Or Leave Me	Jackie McLean
Minor's Holiday	Love Me Or Leave Me	Kenny Dorham
Moose The Mooch	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Move[8]	I've Got Rhythm	Denzil Best
Never Felt That Way Before	All God's Chillun	Sonny Stitt
New Wheels	I've Got Rhythm	Mulgrew Miller
Nostalgia	Out Of Nowhere	Fats Navarro
Oleo	I've Got Rhythm	Sonny Rollins
Ornithology	How High The Moon	Charlie Parker
An Oscar For Treadwell	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Ow!	I've Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Passport	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Perdido	Candy	Juan Tizol
Plain Jane	Honeysuckle Rose	Sonny Rollins
Prince Albert	All The Things You Are	Kenny Dorham

[6] 桥段是把 "I've Got Rhythm" 的 A 段升高了四度。

[7] 只有 A 段是以 "Blue Skies" 为基础的。

[8] 只有 A 段是以 "I've Got Rhythm" 为基础的。

曲头	原曲	曲头作者
Quasimodo	Embraceable You	Charlie Parker
Quicksilver	Lover Come Back To Me	Horace Silver
Red Cross	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Rhythm-A-Ning	I've Got Rhythm	Thelonious Monk
Room 608[9]	I've Got Rhythm	Horace Silver
Salt Peanuts[10]	I've Got Rhythm	Dizzy Gillespie
Salute To The Bandbox	I'll Remember April	Gigi Gryce
Sans Souci	Out Of Nowhere	Gigi Gryce
Satellite	How High The Moon	John Coltrane
Scrapple From The Apple[11]	Honeysuckle Rose	Charlie Parker
Second Balcony Jump	I've Got Rhythm	Jerry Valentine
The Serpent's Tooth	I've Got Rhythm	Miles Davis
Shaw Nuff	I've Got Rhythm	Parker and Gillespie
Split Kick	There Will Never Be Another You	Horace Silver
Steeplechase	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Straight Ahead	I've Got Rhythm	Kenny Dorham
Striver's Row	Confirmation	Sonny Rollins
Subconsious-Lee	What Is This Thing Called Love	Lee Konitz
Suburban Eyes	All God's Chillun	Ike Quebec
Sweet Clifford	Sweet Georgia Brown	Clifford Brown
Sweet Smiley Winters	Sweet Georgia Brown	Blue Mitchell
Tadd's Delight	But Not For Me	Tadd Dameron
Take The "A"Train[12]	Exactly Like You	Billy Strayhorn
The Theme	I've Got Rhythm	Miles Davis
317 East 32nd St.	Out Of Nowhere	Lennie Tristano
Thriving From A Riff	I've Got Rhythm	Charlie Parker
Tour De Force	Jeepers Creepers	Dizzy Gillespie
Turnpike	I've Got Rhythm	J. J. Johnson
26-2	Confirmation	John Coltrane
Two Not One	I Can't Believe That You're In Love With Me	Lennie Tristano
Wail	I've Got Rhythm	Bud Powel
Warming Up A Riff	Cherokee	Charlie Parker
Yardbird Suite	Rosetta	Charlie Parker
Yellow Dolphin St.	Green Dolphin St.	Tete Montoliu

[9] 只有 A 段是以 "I've Got Rhythm" 为基础的。

[10] 只有 A 段是以 "I've Got Rhythm" 为基础的。

[11] 桥段是以 "I've Got Rhythm" 为基础的。

[12] 只有 A 段是以 "Exactly You" 为基础的。

第二十一章　曲目列表

不，你不必把这章所列出的全部 965 首曲子都记住[1]。但你学会的越多越好。爵士乐是耳朵的音乐，不是眼睛的音乐。乐手们在无需阅读乐谱的时候所作的即兴更加精彩。你能每周学一首新曲子吗？或者两周学一首？如果你这能这么做，那几个月之内你就会有数量可观的曲目积累。

本章只列出了最优秀或最常被演奏的标准乐曲和爵士乐曲。前面标有 • 号的是必须掌握的乐曲。如果你没有掌握其中的大部分，那就别急着去纽约的音乐圈。

有关我的曲目选择做一些说明。我喜欢，也弹过所有这些乐曲。和任何人一样，我的这份列表一直在变动。每次看到这份列表，我都想加入几首新的曲子，因为它们是很优美也很重要的乐曲。每个爵士乐手的最爱乐曲榜单都是不断改进的。如果我遗漏了你最爱的一些曲子，请自行把它们加入这一列表。

如果你想学习如何创作动听的旋律，那么 Coltrane 的 "Crescent" "Wise One" 以及 "Lonnie's Lament" 这些曲子是必须学习的。Herbie Hancock 的 "Tell Me A Bedtime Story" 以及 Donald Brown 的 "Overtaken By A Moment" 这两首曲子都能教给你超长曲式的作曲知识。Bobby Hutcherson 的 "La Alhambra" 会教给你许多制造紧张以及解决的方法。Charles Mingus 的 "Goodbye Pork Pie Hat" 一曲出色地示范了如何在短短十二小节内容纳大量的音乐信息。Hoagy Carmichael 的 "Stardust" 是某一天、某一地、某种情况下你一定会演奏的曲子，所以你最好是学会它。一直到 1960 年代，它经常在年度的评选中被选为“美国历史最佳乐曲”。它有一段伟大的主歌部分，Coltrane 录制的版本让人叫绝。

我曾经觉得 "Nancy With The Laughing Face" 以及 "Too Young To Go Steady" 两首曲子都很平庸，直到我听到 Coltrane 演奏它们。我记得 "Someday My Prince Will Come" 一度被认为是很俗气的曲子——直到 Miles 录制的版本出现。你觉得自己永远都不会想去演奏 "Tea For Two"？听一下 Monk 的版本。就算你永远都不会去演奏这些乐曲，但也值得好好欣赏一下它们。聆听这些乐曲的唱片，并仔细地研究一下。

本章按照乐曲最常用的名字把它们以字母顺序列出。比如，"On Green Dolphin Street" 在舞台上总是被称为 "Green Dolphin Street"，所以它被列在“G”下面，而不是“O”下面。

很多曲子你需要知道不止一个版本。例如，比较一下 Thelonious Monk 和 Miles Davis 两个版本的 "'Round About Midnight" 的区别。把 Vincent Youman 的 "Tea For Two" 的原曲和 Monk 的版本比较一下。Miles 演奏的 Monk 的 "Well , You Needn't" 一曲和 Monk 原曲的差别很大，而 Miles 演奏的 Benny Carter 的 "When Lights Are Low" 也是如此。这份列表很长很长。

---

[1] 作者承认自己并不知道所有这 965 首乐曲。

有的乐曲通常在两个调上演奏，你要两个调都会。乐手们演奏 "Green Dolphin Street" 既用 E♭ 调也用 C 调。"Just Friends" 既用 B♭ 调也用 G 调。"Night And Day" 既用 E♭ 调也用 C 调。"Embraceable You" 既用 E♭ 调也用 G 调。"Easy Living" 既用 F 调也用 E♭ 调。"Take The 'A' Train" 既用 A♭ 调也用 C 调。而 "Spring Is Here" 既用 A♭ 调也用 G 调。你要能够在几个调上演奏 "You're A Weaver Of Dreams"。我在演出现场遇到过 G 调、F 调、C 调，以及 E♭ 调。对于 "My Shining Hour" 一曲也是如此。John Coltrane 的 "Equinox" 通常是一首 C 小调布鲁斯乐曲，但最优秀的乐手喜欢以原调 C♯ 小调来演奏。

许多乐曲有多个名字。对于这种情况，我把乐曲以最常见的名字列出。然后我在括号内给出此曲别的名字，比如 Joe Henderson 的 "Recordame"（即 "No Me Esqueca"），以及 Kenny Dorham 的 "Lotus Blossom"（即 "Asiatic Raes"）。

别忘了这份列表中的许多乐曲是十二小节布鲁斯，而大量别的乐曲都有相同或相似的和弦进行（比如所有以 "I've Got Rhythm" 为基础的乐曲）。

在每首乐曲的右边，如果有的话，是收录了该曲的 fake book 曲集的缩写；再往右是收录了该曲的 Jamey Aebersold 伴奏教材，截止到第 65 册为止。每首乐曲下面给出了一张我所喜欢的包括此曲的唱片。这些 fake book 曲集，以及 Aebersold 教材唱片，可以在当地的音乐书店获得。

Fake book 曲集[2] 缩写：

- NRB 1 代表 The New Real Book 第 1 册
- NRB 2 代表 The New Real Book 第 2 册
- NRB 3 代表 The New Real Book 第 3 册
- WGFB 代表 The World's Greatest Fake Book
- LRB 代表 The Latin Real Book
- SRB 代表 Standard Real Book
- AJRB 代表 All Jazz Real Book
- REB 1 代表 Real Easy Book 第 1 册
- REB 2 代表 Real Easy Book 第 2 册

在寻找唱片时，请注意唱片公司再版 CD 时经常把名字改名。举例来说，Bud Powell 的唱片 ***Inner Fires*** 再版时的名字是 ***Birdland '53***。而唱片公司的名字也会改变，因为唱片公司破产、合并，互相兼并。最初由 Riverside Records 发行的唱片在几年之后可能会由 Fantasy、Milestone、OJC 或者 Prestige 这些厂牌再版。United Artist 厂牌发行的唱片可能在几年后由 Mobile Fidelity 再版。

[2] 所有列出的 fake book 曲集都由 Sher Music 出版，通信地址 PO Box 445, Petaluma, CA 94953.

乐 曲	Fake Book	Aebersold
Adam's Apple Wayne Shorter, ***Adam's Apple,*** Blue Note, 1967.		33
Afro Blue John Coltrane, ***Live At Birdland,*** MCA /Impulse, 1962.	LRB,REB 2	64
Afro-Centric Joe Henderson, ***Power To The People,*** Milestone, 1969.	NRB 2	
After Hours Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, ***Sonny Side Up,*** Verve, 1957.		
Afternoon In Paris ***The Piano Artistry Of Phineas Newborn, Jr.,*** Atlantic, 1956.	AJRB	43
After The Rain John Coltrane, ***Impressions,*** MCA / Impulse, 1962.	NRB 2	
After You've Gone Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1954.	NRB 2	44
•Ah-Leu-Cha Miles Davis, ***'Round About Midnight,*** Columbia, 1955.		
Ain't Misbehavin' Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.	NRB 2	
•Airegin Miles Davis, ***Cookin',*** Prestige, 1956.	NRB 1	8
Aisha John Coltrane, ***Olé Coltrane,*** Atlantic, 1961.	WGFB	
Alice In Wonderland Bill Evans, ***Sunday At The Village Vanguard,*** Riverside, 1961.	REB 2	
•All Blues Miles Davis, ***Kind Of Blue,*** Columbia, 1959.		50
•All God's Chillun Barry Harris, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.		
All Of Me Errol Garner, ***Closeup In Swing,*** ABC Paramount, 1961.	NRB 1	
•All Of You Miles Davis, ***The Complete Concert, 1964,*** Columbia.	SRB	
All Or Nothing At All John Coltrane, ***Ballads,*** MCA / Impulse, 1961.	NRB 1	44
•All The Things You Are Sonny Rollins, ***A Night At The Village Vanguard, Volume II,*** Blue Note, 1957.	NRB 1	16, 36, 43, 55
All The Way Woody Shaw, ***Setting Standards,*** Muse, 1983.	SRB	
All Too Soon Duke Ellington, ***Piano Reflections,*** Capitol, 1953.		
Almost Like Being In Love ***Red Garland's Piano,*** Fantasy, 1957.	NRB 3	
•Alone Together Steve Lacy, ***Soprano Sax,*** Fantasy, 1957.	SRB	41
•Along Came Betty Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Moanin',*** Blue Note, 1958.	NRB 2	14, 65
Ambrosia Kenny Barron, ***Other Places,*** Verve, 1993.		
Amor Em Paz Joe Henderson, ***The Kicker,*** Blue Note, 1967.	NRB 1, REB 2	
Ana Maria Wayne Shorter, ***Native Dancer,*** Columbia, 1974.	NRB 1	

乐曲	Fake Book	Aebersold
Angel Eyes John Coltrane, ***Like Sonny,*** Blue Note, 1959	NRB 1	23
Angola Wayne Shorter, ***The Soothsayer,*** Blue Note, 1965		
•Anthropology Charlie Parker, ***Bird At The Roost,*** Savoy, 1949.	NRB 1	
Apex Woody Shaw, ***Night Music,*** Elektra/Musician, 1982.		
April In Paris ***The Genius Of Bud Powell,*** Verve, 1949.		
Are You Real? ***The Other Side Of Benny Golson,*** Fantasy, 1958.	REB 2	14
Arietis Freddie Hubbard, ***Ready For Freddie,*** Blue Note, 1961.	NRB 3	
•Ask Me Now Thelonious Monk, ***Solo Monk,*** Columbia, 1965.		
•Au Privave Clifford Jordan, ***Spellbound,*** Riverside, 1960.		
•Autumn In New York Dexter Gordon, ***Daddy Plays The Horn,*** Bethlehem, 1955.		40
•Autumn Leaves McCoy Tyner, ***Today And Tomorrow,*** Impulse, 1963.	NRB 1	20, 44, 54
Autumn Nocturne Cassandra Wilson, ***Blue Skies,*** JMT, 1988.	SRB	
Autumn Serenade ***John Coltrane And Johnny Hartman,*** MCA /Impulse, 1963.	NRB 3	
Avalon Red Garland, ***Rediscovered Masters,*** Prestige, 1960.		39
Azure Hal Galper, ***Portrait,*** Concord, 1989.		
Backstage Sally Art Blakey, ***Buhaina's Delight,*** Blue Note, 1961.	NRB 3	
•Bag's Groove ***Miles Davis And The Modern Jazz Giants,*** Prestige, 1954.	SRB, REB 1	
Ba-lue Bolivar Ba-lues-are (Bolivar Blues) Thelonious Monk, ***Monk's Dream,*** Columbia, 1962.		
Barbados ***The Piano Artistry Of Phineas Newborn, Jr.,*** Atlantic, 1956.		
Barbara Horace Silver, ***Silver And Brass,*** Blue Note, 1975.	REB 2	18
Barracudas Wayne Shorter, ***Etcetera,*** Blue Note, 1965		
Basin Street Blue Miles Davis, ***Seven Steps To Heaven,*** Columbia, 1963.	NRB 1	46
Bass Blues John Coltrane With The Red Garland Trio, ***Traneing In,*** Fantasy, 1957.	NRB 2	
Bean And The Boys (Burt Covers Bud) Barry Harris, ***Magnificent!,*** Prestige, 1969.		
•Beatrice Sam Rivers, ***Fuscia Swing Song,*** Blue Note, 1965.	AJRB	

乐 曲	Fake Book	Aebersold
A Beautiful Friendship *Sphere On Tour*, Red Records, 1985.	SRB	
•Beautiful Love Bill Evans, *Explorations,* Riverside, 1961.	NRB 1	
Bebop *Sonny Clark Trio,* Blue Note, 1957.	WGFB	
Begin The Beguíne Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	SRB	
•Bemsha Swing Thelonious Monk, *Brilliant Corners,* Fantasy, 1956.		
Be My Love *Kenny Drew Trio, Fantasy,* 1956.		
Besame Mucho Jaki Byard, *There'll Be Some Changes Made,* Muse, 1972.	LRB	
•Bessie's Blues John Coltrane, *Crescent,* MCA / Impulse, 1964.	NRB 2	
Bess, You Is My Woman Miles Davis, *Porgy And Bess,* Columbia, 1958.	SRB	
The Best Thing For You Bud Powell, *Bouncing With Bud,* Delmark, 1962.		
The Best Things In Life Are Free Hank Mobley, *Workout,* Blue Note, 1960.		
Between The Devil And The Deep Blue Sea Willie "The Lion" Smith, *Harlem Piano,* Good Time Jazz, 1958.		
Bewitched, Bothered, And Bewildered Ralph Moore, *Round Trip,* Reservoir, 1985.	SRB	
Beyond All Limits Larry Young, *Unity,* Blue Note, 1965.		9
Big Foot Roy Haynes, *True Or False,* Free Lance, 1986.		
Big Nick *Duke Ellington And John Coltrane,* MCA / Impulse, 1962.		
The Big Push Wayne Shorter, *The Soothsayer,* Blue Note, 1965.		
Bill Kenny Dorham, *Showboat,* Bainbridge, 1960.		
•Billie's Bounce The Red Garland Quintet With John Coltrane, *Dig It!*, Prestige, 1957.		6
Billy Boy Miles Davis, *Milestones,* Columbia, 1958.		
Birdlike Freddie Hubbard, *Ready For Freddie,* Blue Note, 1961.	REB 2	60
Birk's Works Red Garland, *Soul Junction,* Prestige, 1957.		
Bittersweet Cedar Walton, *Eastern Rebellion,* Impulse, 1975.		
Black And Tan Fantasy *Thelonious Monk Plays Ellington,* Riverside, 1955.		
•Black Narcissus Joe Henderson, *Power To The People,* Milestone, 1969.	NRB 1	
•Black Nile Wayne Shorter, *Night Dreamer,* Blue Note, 1964.	NRB 3	33
The Blessing Ornette Coleman, *Something Else!,* Fantasy, 1959.	WGFB	

乐曲	Fake Book Aebersold	
Blood Count Duke Ellington, ***And His Mother Called Him Bill,*** Bluebird, 1967.		
Bloomdido Charlie Parker And Dizzy Gillespie, ***Bird And Diz,*** Verve, 1950.		
Blue And Sentimental Ike Quebec, ***Blue And Sentimental,*** Blue Note, 1961.	SRB	
Bluebird Bobby Hutcherson, ***Mirage,*** Landmark, 1991.		
•Blue Bossa Joe Henderson, ***Page One,*** Blue Note, 1963.	NRB 1	38, 54
Blue Daniel Phineas Newborn, Jr., ***The Newborn Touch,*** Contemporary, 1964.	NRB 1	
•Blue In Green Miles Davis, ***Kind Of Blue,*** Columbia, 1959.		50
•Blue Monk McCoy Tyner, ***Nights Of Ballads And Blues,*** Impulse, 1963.		
Blue Moon Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Three Blind Mice, Volume I,*** Blue Note, 1962.	NRB3	34
Blue 'N Boogie Wes Montgomery, ***Full House,*** Fantasy, 1962.		
Blue Room Ella Fitzgerald, ***The Rodgers And Hart Songbook, Volume I,*** Verve, 1956.	SRB	39
Blues By Five Miles Davis, ***Cookin',*** Prestige, 1956.	REB 1	
Bluesette Hank Jones, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1992.	SRB	43
Blue Seven Sonny Rollins, ***Saxophone Colossus,*** Prestige, 1956.	REB 1	8
•Blues For Alice Charlie Parker, ***Swedish Schnapps,*** Verve, 1951.	NRB 2	65
Blues For Wood Woody Shaw, ***United,*** Columbia, 1981.		9
Blue Silver Harold Land And Blue Mitchell, ***Mapenzi,*** Concord, 1977.		
Blues In The Closet (Collard Greens and Black Eyed Peas) ***The Amazing Bud Powell,*** Blue Note, 1953.	REB 1	
Blue Skies Cassandra Wilson, ***Blue Skies,*** JMT, 1988.		
Blues March[3] ***Meet The Jazztet,*** Argo, 1960.	REB 2	14
Blues Minor John Coltrane, ***Africa Brass,*** MCA / Impulse, 1961.		27
Blues On The Corner McCoy Tyner, ***The Real McCoy,*** Blue Note, 1967.	NRB 1	

[3] 有一种说法，Art Blakey 一次问 Benny Golson 为什么最近没有给自己的 Blakey's Messengers 乐队写任何曲子。Benny 回答说："我已经给你写过布鲁斯、快速乐曲、中速乐曲、慢歌以及华尔滋。除了进行曲我什么都写过了。" Bu（Art Blakey）回复说："那就写一首进行曲。"

乐曲	Fake Book	Aebersold
Blue Spirits Freddie Hubbard, ***Blue Spirits,*** Blue Note, 1965.	RB 3	
•The Blues Walk Clifford Brown And Max Roach, ***Compact Jazz,*** Verve, 1955.		53
Blue Train John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.		38
•Body And Soul John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.	NRB 2, NRB 3	41
Bohemia After Dark ***Cannonball Adderley In San Francisco,*** Fantasy, 1959.	AJRB	
•Bolivia Cedar Walton, ***Eastern Rebellion,*** Impulse, 1975.	NRB 2	35
Book's Bossa Donald Byrd, ***Slow Drag,*** Blue Note, 1967.		13
Boplicity Miles Davis, ***Birth Of The Cool,*** Columbia, 1949.	WGFB	
Born To Be Blue Grant Green, ***Born To Be Blue,*** Blue Note, 1962.	SRB	
Bouncin' With Bud ***The Amazing Bud Powell, Volume I,*** Blue Note, 1949.	NRB 1	
The Boy Next Door Ahmad Jamal, ***Heat Wave,*** Cadet, 1966.	NRB 2	
Bright Mississippi Thelonious Monk, ***Monk's Dream,*** Columbia, 1962.		
Brilliant Corners Thelonious Monk, ***Brilliant Corners,*** Fantasy, 1956.		
Brite Piece Elvin Jones, ***Merry Go Round,*** Blue Note, 1971.	WGFB	19
Brownskin Girl Sonny Rollins, ***What's New?,*** Bluebird, 1962.		
•But Beautiful Kenny Dorham, ***Jazz Contrasts,*** Fantasy, 1957.	NRB 1	23
•But Not For Me John Coltrane, ***My Favorite Things,*** Atlantic, 1960.	SRB	65
Buzzy ***The Immortal Charlie Parker,*** Savoy Jazz, 1947.		
•Bye Bye Blackbird Miles Davis, ***'Round About Midnight,*** Columbia, 1955	NRB 2	39, 65
Bye Bye Blues Charlie Mariano, ***Boston All Stars,*** Prestige, 1951.		
Bye -Ya Thelonious Monk, ***Monk's Dream,*** Columbia, 1962.		
Canteloupe Island Herbie Hancock, ***Empyrean Isles,*** Blue Note, 1964.	AJRB	11, 54
Can't Help Lovin' That Man Kenny Dorham, ***Showboat,*** Bainbridge, 1960.	REB 2	18
Can't We Be Friends Art Tatum, The ***Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.		
Capetown Ambush Donald Brown, ***Sources Of Inspiration,*** Muse, 1989.		
•Caravan Freddie Hubbard, ***The Artistry Of Freddie Hubbard,*** MCA / Impulse, 1963.	NRB 3	59

乐曲	Fake Book Aebersold	
Celia *The Great Jazz Piano Of Phineas Newborn,* Contemporary, 1962.		
Central Park West John Coltrane, *Coltrane's Sound,* Atlantic, 1960.	NRB 2	
•Ceora Lee Morgan, *Cornbread,* Blue Note, 1965.	NRB 3	38, 59
Cheese Cake Dexter Gordon, *Go!,* Blue Note, 1962.		
•Chelsea Bridge Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.	NRB 1	32
•Cherokee Barry Harris, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.	NRB 2	15, 61
•Cheryl Phineas Newborn, Jr., *A World Of Piano,* Contemporary, 1961.		50
Chicago Oscar Peterson, *The Trio,* Verve, 1961.		
Chi Chi Charlie Parker, *Now's The Time,* Verve, 1953.		
Chick's Tune Blue Mitchell, *The Thing To Do,* Blue Note, 1964.	NRB 3	38
A Child Is Born Bill Evans And Tony Bennett, *Together Again,* DRG, 1978.	NRB 2, REB 2	
•Children Of The Night Art Blakey And The Jazz Messengers, *Three Blind Mice, Volume I,* Blue Note, 1962.	WGFB	33
Choose Now *Clifford Brown Memorial, Prestige,* 1953.		
Chronic Blues John Coltrane, *Coltrane,* Prestige, 1957.		
•C Jam Blues Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!, Riverside, 1958.*		48
Close Your Eyes Gene Ammons, *Boss Tenor,* Prestige, 1960.	NRB 3	
•Come Rain Or Come Shine Bobby Timmons, *This Here Is,* Riverside, 1960.		25
Come Sunday Stanley Cowell, *Back To The Beautiful,* Concord, 1989.	NRB 1	
•Con Alma Wallace Roney, *The Standard Bearer,* Muse, 1989.		
Conception *Miles Davis All Stars,* Prestige, 1951.		
•Confirmation Charlie Parker, *Bird At The Roost,* Savoy, 1949.	REB 2	6, 65
Constellation Sonny Stitt, *Constellation,* Muse, 1972.		
Contemplation McCoy Tyner, *The Real McCoy,* Blue Note, 1967.	REB 1	
Cool Blues Grant Green, *Born To Be Blue,* Blue Note, 1962.		
Corcovado (Quiet Nights Of Quiet Stars) Miles Davis With The Gil Evans Orchestra, *Quiet Nights,*Columbia, 1962.		31

乐 曲	Fake Book	Aebersold
Cottontail Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great Times!,* Riverside, 1958.		48
•Countdown John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.	AJRB	28
Count Every Star Ike Quebec, *Blue And Sentimental,* Blue Note, 1961.		
Count Your Blessings *Sonny Rollins Plus Four,* Prestige, 1956.		
•Cousin Mary John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.	REB 2	
Crazeology Hank Mobley, *Messages,* Blue Note, 1956.	AJRB	
Crazy He Calls Me Abbey Lincoln, *Abbey Sings Billie,* Enja, 1987.	SRB	
Crazy Rhythm The Red Garland Quintet With John Coltrane, *Dig It!,* Prestige, 1957.	SRB	
Crepuscule With Nellie Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.		
Crescent John Coltrane, *Crescent,* MCA / Impulse, 1964.		27
•Crisis Art Blakey And The Jazz Messengers, *Caravan,* Fantasy, 1962.		38, 60
Criss Cross Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.	NRB 2	
C.R.M. Ralph Moore, *Rejuvenate!,* Criss Cross, 1988.		
•C.T.A. The Red Garland Quintet With John Coltrane, *Dig It!,* Prestige, 1957.		
Cyclic Episode Sam Rivers, *Fuscia Swing Song,* Blue Note, 1965.		
•Daahoud Clifford Brown, *Pure Genius,* Elektra/Musician, 1956.	WGFB	53
Dance Cadaverous Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.		
Dance Of The Infidels Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume I,* Blue Note, 1949.		
Dancing In The Dark Cannonball Adderley, *Somethin' Else,* Blue Note, 1958.	SRB	
Darn That Dream Cedar Walton, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1992.	NRB 1	
Dat Dere Bobby Timmons, *This Here Is,* Riverside, 1960.	REB 2	
Day By Day Ella Fitzgerald, *Montreaux '77,* Pablo, 1977.	NRB 2, REB 2	59
Daydream Duke Ellington, *And His Mother Called Him Bill,* Bluebird, 1967.	NRB 3	
•Days Of Wine And Roses McCoy Tyner, *Nights Of Ballads And Blues,* Impulse, 1963.	SRB	40
•Dearly Beloved Sonny Rollins, *The Sound Of Sonny,* Riverside, 1957.	NRB 1	55

乐曲	Fake Book	Aebersold
Dear Old Stockholm Miles Davis, ***'Round About Midnight,*** Columbia, 1955.	REB 2	
Dedicated To You ***John Coltrane And Johnny Hartman,*** MCA /Impulse, 1963.	SRB	
Deep Purple Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1954.	SRB	
Delilah ***Clifford Brown And Max Roach,*** Emarcy, 1954.		
Del Sasser Cannonball Adderley, ***Them Dirty Blues,*** Riverside, 1960.	WGFB	13
Deluge Wayne Shorter, ***Juju,*** Blue Note, 1964.		
Desafinado Stan Getz And Joao Gilberto, ***Getz /Gilberto,*** Verve, 1963.	NRB 1	31
Detour Ahead Bill Evans, ***Waltz For Debby,*** Fantasy, 1961.	NRB 2	
Dewey Square ***Charlie Parker Quintet,*** Dial, 1947.		6
Dexterity Paul Chambers, ***Chambers' Music,*** Blue Note, 1956.		
Diane Miles Davis, ***Steamin',*** Prestige, 1956.	REB 2	
•Dig ***Miles Davis All-Stars,*** Prestige, 1954.	NRB 1	7
Dinah Thelonious Monk, ***Solo Monk,*** Columbia, 1965.		
Dindi Charlie Byrd, ***The Bossa Nova Years,*** Concord, 1991.	NRB 1	
Dizzy Atmosphere Charlie Parker, ***Bird On 52nd St.,*** Fantasy, 1948.		
Django Grant Green, ***Idle Moments,*** Blue Note, 1963.	NRB 2	
Dr. Jekyll (Dr. Jackle) Miles Davis, ***Milestones,*** Columbia, 1958.		
•Dolphin Dance Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.	NRB 3	11
•Donna Lee Wallace Roney, ***Obsession,*** Muse, 1990.		6
Do Nothing 'Til You Hear From Me Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.	NRB 1	48
Don't Blame Me ***McCoy Tyner, Revelations,*** Blue Note, 1988.	NRB 3	34
Don't Explain Dexter Gordon, ***A Swingin' Affair,*** Blue Note, 1962.		
Don't Get Around Much Anymore Abdullah Ibrahim (Dollar Brand), ***Reflections,*** Black Lion, 1965.	NRB 1	48
Don't Take Your Love From Me Ike Quebec, ***Blue And Sentimental,*** Blue Note, 1961.		
Don't Worry About Me Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.	SRB	
Don't You Know I Care Clifford Jordan, ***Starting Time, Jazzland,*** 1961.		

乐 曲	Fake Book	Aebersold
•Doxy Miles Davis, ***Bag's Groove,*** Prestige, 1954.	SRB, REB 1	8, 54
Driftin' Herbie Hancock, ***Takin' Off,*** Blue Note, 1962.	WGFB	
Eastern Joy Dance Woody Shaw, ***Lotus Flower,*** Enja, 1982.	LRB	
East Of The Sun Red Garland, ***Rediscovered Masters,*** Prestige, 1960.		
•Easy Living Ike Quebec, ***Easy Living,*** Blue Note, 1962.		22, 52, 59
Easy To Love Steve Lacy, ***Soprano Sax,*** Fantasy, 1957.	SRB	
Ecaroh ***The Horace Silver Trio,*** Blue Note, 1952.	NRB 2	18
Effendi McCoy Tyner, ***Inception,*** Impulse, 1962.	AJRB	
•Eighty One Miles Davis, ***E.S.P.,*** Columbia, 1965.	NRB 1	50
El Gaucho Wayne Shorter, ***Adam's Apple,*** Blue Note, 1967.	NRB 3	33
Elm Richie Beirach, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1992.	NRB 1	
•Embraceable You Donald Brown, ***Sources Of Inspiration,*** Muse, 1989.	SRB	51
Emily Bill Evans, ***Re: Person I Knew,*** Fantasy, 1974.	NRB 3	52
The End Of A Love Affair Kenny Dorham, ***Quartet: Two Horns, Two Rhythm,*** Fantasy, 1957.		
Episode From A Village Dance Ralph Moore, ***Images,*** Landmark, 1988.		
•Epistrophy ***Thelonious Monk And John Coltrane,*** Fantasy, 1957.		56
•Equinox John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.	NRB 2, REB 1	
Eronel Thelonious Monk, ***Criss Cross,*** Columbia, 1963.		
Escapade Joe Henderson, ***Our Thing,*** Blue Note, 1963.		
•E.S.P. Miles Davis, ***E.S.P.,*** Columbia, 1965.	NRB 1	33
The Eternal Triangle Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, ***Sonny Side Up,*** Verve, 1957.		61
Everything Happens To Me Thelonious Monk, ***Solo Monk,*** Columbia, 1965.	NRB 1	23
Everything I Have Is Yours Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.	NRB 3	
Everything I Love Enrico Pieranunzi, ***Deep Down,*** Soul Note, 1986.		
Every Time We Say Goodbye Mulgrew Miller, ***Keys To The City,*** Landmark, 1985.		
•Evidence (Justice) Thelonious Monk, ***Thelonious In Action,*** Fantasy, 1958.		

乐曲	Fake Book	Aebersold
Exact Change Ralph Moore, ***Rejuvenate!,*** Criss Cross, 1988.		
Exactly Like You Errol Garner, ***The Original Misty,*** Mercury, 1954.	NRB 2	
The Eye Of The Hurricane Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.		11
Fall Miles Davis, ***Nefertiti,*** Columbia, 1967.	NRB 1	
•Falling In Love With Love Kenny Dorham, ***Jazz Contrasts,*** Fantasy, 1957.	SRB	
•Fee-Fi-Fo-Fum Wayne Shorter, ***Speak No Evil,*** Blue Note, 1964.		33
Felicidade Joe Henderson, ***Double Rainbow,*** Verve, 1994.	SRB	
Fifth House John Coltrane, ***Coltrane Jazz,*** Atlantic, 1959.		
52nd St. Theme ***The Amazing Bud Powell, Volume I,*** Blue Note, 1949.		
Fine And Dandy Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.		
Fine And Mellow ***The Essential Billie Holiday,*** Verve, 1956.		
Firewater Herbie Hancock, ***The Prisoner,*** Blue Note, 1969.		
Firm Roots Cedar Walton, ***Firm Roots,*** Muse, 1974	AJRB	35
First Trip Herbie Hancock, ***Speak Like A Child,*** Blue Note, 1968.		
502 Blues (Drinkin' And Drivin') Wayne Shorter, ***Adam's Apple,*** Blue Note, 1967.		
Five Spot After Dark McCoy Tyner, ***Today And Tomorrow,*** Impulse, 1963.		
Flamingo Duke Ellington And Billy Strayhorn, ***Piano Duets: Great Times!,*** Riverside, 1958.	NRB 2	49
(Meet) The Flintstones Barry Harris, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.		
A Flower Is A Lovesome Thing Joe Henderson, ***Lush Life,*** Verve, 1992.		
Fly Little Bird Fly Donald Byrd, ***Mustang,*** Blue Note, 1966.		
Fly Me To The Moon Hampton Hawes, ***Here And Now,*** Contemporary, 1965.	NRB 2	
A Foggy Day Red Garland, ***A Garland Of Red,*** Prestige, 1956.	SRB	25
Folks Who Live On The Hill Blue Mitchell, ***Heads Up,*** Blue Note, 1967.		
Fools Rush In Zoot Sims, ***Zoot At Eason,*** Prestige, 1957.		41
•Footprints Wayne Shorter, ***Adam's Apple,*** Blue Note, 1967.	NRB 1	33, 54

乐曲	Fake Book Aebersold	
For All We Know Cedar Walton, ***Among Friends,*** Evidence, 1982.	NRB 3	
Forest Flower Charles Lloyd, ***Forest Flower,*** Atlantic, 1966.	SRB	
For Heaven's Sake McCoy Tyner, ***Nights Of Ballads And Blues,*** Impulse, 1963.		
•Four Miles Davis, ***Workin',*** Prestige, 1956.	NRB 1, REB 2	7, 65
Four By Five McCoy Tyner, ***The Real McCoy,*** Blue Note, 1967.		
Four In One Thelonious Monk, ***The Genius Of Modern Music, Volume II,*** Blue Note, 1951.		
Four On Six Wynton Kelly And Wes Montgomery, ***Smokin' At The Half Note,*** Verve, 1965.	NRB 1, REB 2	62
•Freddie Freeloader Miles Davis, ***Kind Of Blue,*** Columbia, 1959.		50
•Freedom Jazz Dance Miles Davis, ***Miles Smiles,*** Columbia, 1966.	NRB 2, REB 1	
Freeway Ralph Moore, ***Images,*** Landmark, 1988.		
Friday The Thirteenth Joe Henderson, ***State Of The Tenor, Volume I,*** Blue Note, 1985.		
The Fruit Bud Powell, ***The Genius Of Bud Powell,*** Verve, 1949.		
Fuchsia Swing Song Sam Rivers, ***Fuchsia Swing Song,*** Blue Note, 1965.	REB 2	
Funji Mama Blue Mitchell, ***The Thing To Do,*** Blue Note, 1964.		
Gaslight Duke Pearson, ***Sweet Honey Bee,*** Blue Note, 1966.		
Gee Baby, Ain't I Good To You Cassandra Wilson, ***Blue Skies,*** JMT, 1988.	NRB 1, REB 2	
The Gentle Rain Charlie Byrd, ***Sugarloaf Suite,*** Concord, 1979.	NRB 3	
•Georgia On My Mind Elmo Hope, ***Hope Meets Foster,*** Prestige, 1955.		49
Gertrude's Bounce Clifford Brown And Max Roach, ***At Basin Street,*** Emarcy, 1956.	NRB 2	
Get Happy Sonny Rollins, ***A Night At The Village Vanguard, Volume II,*** Blue Note, 1957.	NRB 2	
Getting To Know You Wayne Shorter, ***Second Genesis,*** Vee Jay, 1959.		
Ghost Of A Chance Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.	NRB 3	52
•Giant Steps John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.	NRB 2	28, 65
Gingerbread Boy Miles Davis, ***Miles Smiles,*** Columbia, 1966.	REB 1	

乐曲	Fake Book	Aebersold
The Girl From Ipanema Stan Getz And Joao Gilberto, ***Getz /Gilberto,*** Verve, 1963.	SRB	31
Girl Talk Ralph Moore, ***Furthermore,*** Landmark, 1990.		
Glass Enclosure Bud Powell, ***The Amazing Bud Powell, Volume II,*** Blue Note, 1953.		
Gloria's Step Bill Evans, ***Sunday At The Village Vanguard,*** Prestige, 1961.	NRB 1	
Gnid Tadd Dameron, ***Mating Call,*** Fantasy, 1956.	REB 2	
God Bless The Child Sonny Rollins, ***The Bridge,*** Bluebird, 1962.		
Gone Again Barry Harris, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.		
Gone With The Wind Jackie McLean, ***McLean's Scene,*** Prestige, 1957.	NRB 1	58
•Good Bait John Coltrane, ***Soultrane,*** Prestige, 1958.	SRB	
Goodbye McCoy Tyner, ***Reaching Fourth,*** MCA /Impulse, 1963.		
Goodbye Porkpie Hat Charles Mingus, ***Mingus Ah Um,*** Columbia, 1959.		
The Good Life Hank Mobley, ***Straight No Filter,*** Blue Note, 1966.	SRB	
Good Morning Heartache McCoy Tyner, ***Remembering John,*** Enja, 1991.	NRB 1	
Grand Central Cannonball Adderley And John Coltrane, ***Cannonball And Coltrane,*** Emarcy, 1959.	NRB 3	
Granted Joe Henderson, ***Mode For Joe,*** Blue Note, 1966.		
•Green Dolphin Street Miles Davis, ***Live At The Plugged Nickel, Volume I,*** Columbia, 1965.	NRB 3	34, 59
Greensleeves ***The John Coltrane Quintet,*** Impulse, 1965.		
Green St. Caper Woody Shaw, ***United,*** Columbia, 1981.	WGFB	
Gregory Is Here Horace Silver, ***In Pursuit Of The 27th Man,*** Blue Note, 1972.	NRB 2	17
•Groovin' High Tommy Flanagan, ***Something Borrowed, Something Blue,*** Fantasy, 1978.	AJRB, REB 2	43
The Gypsy In My Soul Oscar Peterson, ***At The Stratford Shakespearean Festival,*** Verve, 1956.		
Gypsy Without A Song ***McCoy Tyner Plays Duke Ellington,*** MCA /Impulse, 1964.		
•Hackensack (Rifftide) Thelonious Monk, ***Criss Cross,*** Columbia, 1963.		
•Half Nelson Miles Davis, ***Workin',*** Prestige, 1956.		5
Hallelujah Red Garland, ***Soul Junction,*** Prestige, 1957.		

乐 曲	Fake Book	Aebersold
Hallucinations (Budo) *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.	NRB 1	
Happy Times Freddie Hubbard, *The Artistry Of Freddie Hubbard,* MCA / Impulse, 1963.		
•Have You Met Miss Jones *Introducing Kenny Garrett,* Criss Cross, 1984.	SRB	25
Heat Wave Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.		
Hello, Young Lovers Hank Mobley, *Another Workout,* Blue Note, 1961.		
•Here's That Rainy Day McCoy Tyner, *Things Ain't What They Used To Be,* Blue Note, 1990.	NRB 1	23
Hey There Grant Green, *Born To Be Blue,* Blue Note, 1962.	SRB	
•Hi-Fly Cannonball Adderley, *In San Francisco,* Fantasy, 1959.	NRB 2, REB 2	43
The Holy Land Cedar Walton, *A Night At Boomers, Volume I,* Muse, 1973.	AJRB	
Homestretch (Joe's Blues) Joe Henderson, *Page One,* Blue Note, 1963.		2
Honeysuckle Rose Thelonious Monk, *The Unique Thelonious Monk,* Riverside, 1956.	NRB 2	
•Hot House Charlie Parker, *Jazz At Massey Hall,* Fantasy, 1953.	SRB	
Household Of Saud Charles Tolliver, *Music, Inc.,* Strata-East, 1970.		
House Of Jade Wayne Shorter, *Juju,* Blue Note, 1964.		
How About You *The Horace Silver Trio, Volume II,* Blue Note, 1953.		20
How Am I To Know? *The New Miles Davis Quintet,* Fantasy, 1955.		
How Are Things In Glocca Morra? *Sonny Rollins, Volume I,* Blue Note, 1956.		
How Could You Do A Thing Like That To Me Errol Garner, *Concert By The Sea,* Columbia, 1955.		
•How Deep Is The Ocean McCoy Tyner, *Revelations,* Blue Note, 1988.		
•How High The Moon Art Tatum, *The Tatum Group Masterpieces,* Pablo, 1955.		6
How Insensitive (Insensatez) Luis Bonfa, *Jazz Samba,* Verve, 1963.	SRB	31
How Long Has This Been Going On? Bruce Forman, *Forman On The Job,* Kamei, 1992.	SRB	51
Hub-Tones Freddie Hubbard, *Hub-Tones,* Blue Note, 1962.		
•I Can't Get Started Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume II,* Blue Note, 1957.	SRB	25
I Can't Give You Anything But Love Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1955.		

乐 曲	Fake Book	Aebersold
I Concentrate On You Grant Green, ***Nigeria***, Blue Note, 1962.	SRB	
•I Could Write A Book Miles Davis, ***Relaxin'***, Prestige, 1956.	SRB	25
I Cover The Waterfront Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.	SRB	40
•I Didn't Know What Time It Was McCoy Tyner, ***Time For Tyner,*** Blue Note, 1968.	SRB	
I Don't Wanna Be Kissed Miles Davis, ***Miles Ahead,*** Columbia, 1957.	AJRB	
If Joe Henderson, ***The Kicker,*** Milestone, 1967.		
I Fall In Love Too Easily Miles Davis, ***Seven Steps To Heaven,*** Columbia, 1963.	NRB 3	59
If Ever I Would Leave You Benny Green, ***Lineage,*** Blue Note, 1990.		
If I Could Be With You Art Tatum, ***Gene Norman Presents,*** GNP, early 1950s.		
If I Had You Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.		
•If I Should Lose You Hank Mobley, ***Soul Station,*** Blue Note, 1960.		22
•If I Were A Bell Miles Davis, ***Cookin' At The Plugged Nickel,*** Columbia, 1965.	NRB 1	46
If There Is Someone Lovelier Than You John Coltrane, ***Settin' The Pace, Prestige,*** 1958.	SRB	
If This Isn't Love Gary Bartz, ***Harlem's Children,*** Candid, 1990.		
•If You Could See Me Now Wynton Kelly And Wes Montgomery, ***Smokin' At The Half Note,*** Verve, 1965.	NRB 3	
I Get A Kick Out Of You Ernie Henry, ***Seven Standards And A Blues,*** Fantasy, 1957.	SRB	51
•I Got It Bad And That Ain't Good Red Garland, ***Soul Junction,*** Prestige, 1957.	NRB 3	48
I Gotta Right To Sing The Blues Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.	SRB	
I Guess I'll Hang My Tears Out To Dry Dexter Gordon, ***Go!***, Blue Note, 1962.		
I Guess I'll Have To Change My Plans Art Tatum, ***Gene Norman Presents,*** GNP, early 1950s.	SRB	
I Hadn't Anyone Till You Thelonious Monk, ***Solo Monk,*** Columbia, 1965.	NRB 2	58
I Had The Craziest Dream Kenny Dorham, ***Quiet Kenny,*** Prestige, 1959.	SRB	
•I Hear A Rhapsody John Coltrane, ***Lush Life,*** Prestige, 1957.	NRB 3	
I Know That You Know Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, ***Sonny Side Up,*** Verve, 1957.		
I Let A Song Go Out Of My Heart ***Thelonious Monk Plays Ellington,*** Riverside, 1955.		12
I'll Be Around Art Farmer, ***Blame It On My Youth,*** Contemporary, 1988.	NRB 2	

乐 曲		Fake Book Aebersold
I'll Be Seeing You Hal Galper, ***Portrait,*** Concord, 1989.		
I'll Close My Eyes Blue Mitchell, ***Blue's Moods,*** Fantasy, 1960.		
I'll Get By John Coltrane, ***The Stardust Session,*** Prestige, 1958.	NRB 2	
I'll Keep Loving You ***The Genius Of Bud Powell,*** Verve, 1949.		
I'll Never Be The Same Art Tatum, Lionel Hampton, And Buddy Rich, ***Tatum • Hampton • Rich,*** Pablo, 1955.		
•I'll Remember April Clifford Brown And Max Roach, ***At Basin Street,*** Emarcy, 1956.		15, 43
I'll Take Romance Max Roach, ***Jazz in 3/4 Time,*** Emarcy, 1958.	NRB 1	58
I'll Wait And Pray John Coltrane, ***Coltrane Jazz,*** Prestige, 1959.		
Ill Wind Lee Morgan, ***Cornbread,*** Blue Note, 1965.	NRB 2	46
I Love Lucy Jerry Gonzalez, ***Ya Yo Me Curé,*** Pangea, 1979.	NRB 1	
•I Love You John Coltrane, ***Lush Life,*** Prestige, 1957.	SRB	25
Imagination Woody Shaw, ***Imagination,*** Muse, 1987.	NRB 1	23, 58
I'm An Old Cowhand Grant Green, ***Talkin' About,*** Blue Note, 1964.		41
I'm Beginning To See The Light ***The Artistry Of Phineas Newborn, Jr.,*** Atlantic, 1956.		
I'm Confessin' Thelonious Monk, ***Solo Monk,*** Columbia, 1965.		58
•I Mean You McCoy Tyner, ***Things Ain't What They Used To Be,*** Blue Note, 1990.	NRB 1	36, 56
•I'm Getting Sentimental Over You Kenny Barron, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.	NRB 3	52
I'm Glad There Is You Chet Baker, ***My Funny Valentine,*** Pacific Jazz, 1981.	NRB 2	46
I'm Gonna Sit Right Down And Write Myself A Letter Art Tatum, ***Gene Norman Presents,*** GNP, early 1950s.		
I'm In The Mood For Love Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.		
•I'm Old Fashioned John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.	NRB 1	55
•Impressions John Coltrane, ***Impressions,*** MCA / Impulse, 1962.	NRB 2	28, 54
I'm So Excited By You Donald Byrd, ***Mustang,*** Blue Note, 1966.		
In A Capricornian Way Woody Shaw, ***Stepping Stones,*** Columbia, 1978.		
•In A Mellow Tone McCoy Tyner, ***Revelations,*** Blue Note, 1988.	NRB 3	48
In A Mist Freddie Hubbard, ***Sky Dive,*** CTI /CBS, 1972.		

乐曲	Fake Book	Aebersold
•In A Sentimental Mood *Duke Ellington And John Coltrane,* MCA / Impulse, 1962.	NRB 3	12
In Case You Haven't Heard Woody Shaw, *Little Red's Fantasy,* Muse, 1976.		9
•Indiana Bud Powell, *The Complete Blue Note And Roost Recordings,* Blue Note, 1947.		6, 61
Indian Summer Dave McKenna, *My Friend The Piano,* Concord, 1986.	SRB	39
•Infant Eyes Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.	WGFB	33
In My Solitude (Solitude) *Thelonious Monk Plays Ellington,* Riverside, 1955.	NRB 3	12
•Inner Urge Joe Henderson, *Inner Urge,* Blue Note, 1964.	NRB 3	38
In The Wee Small Hours Of The Morning Oscar Peterson, *The Trio,* Verve, 1961.	NRB 2	58
Intrepid Fox Freddie Hubbard, *Red Clay,* CTI /CBS, 1970.		
Introspection Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.		56
•Invitation Joe Henderson, *Tetragon,* Milestone, 1967.	NRB 3	34, 59
•In Walked Bud Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music,* Volume I, Blue Note, 1947.	NRB 1	56
•In Your Own Sweet Way Miles Davis, *Workin',* Prestige, 1956.	NRB 2	
I Only Have Eyes For You Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1956.	SRB	
•I Remember Clifford Donald Byrd And Gigi Gryce, *Jazz Lab,* Fantasy, 1957.	AJRB	14
•I Remember You Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.		22
I See Your Face Before Me John Coltrane, *Settin' The Pace,* Prestige, 1958.		
Isfahan (Elf) Joe Henderson, *Lush Life,* Verve, 1992.	NRB 2	
•I Should Care Hank Mobley, *Messages,* Blue Note, 1956.	NRB 1, REB 2	23
Isn't It Romantic Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.		
•Isotope Joe Henderson, *Inner Urge,* Blue Note, 1964.	NRB 3	38
•Israel Bobby Hutcherson, *Good Bait,* Landmark, 1984.		
Is That So Lee Morgan, *The Rajah,* Blue Note, 1966.		
I Surrender Dear Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.		
It Ain't Necessarily So Miles Davis, *Porgy And Bess,* Columbia, 1958.	SRB	
•It Could Happen To You Miles Davis, *Relaxin',* Prestige, 1956.		22

乐 曲	Fake Book	Aebersold
It Don't Mean A Thing *Thelonious Monk Plays Ellington,* Riverside, 1955.	NRB 2	59
It Had To Be You Art Tatum, *Standards,* Black Lion, 1938.	SRB	
I Think You're Wonderful Charlie Parker, *The Happy Bird,* Parker Records, 1951.		
•I Thought About You Miles Davis, *Someday My Prince Will Come,* Columbia, 1961.	NRB 1, NRB 2	41
I Thought I'd Let You Know McCoy Tyner, *Expansions,* Blue Note, 1968.		
It Might As Well Be Spring Woody Shaw, *Solid,* Muse, 1987.		25
It Never Entered My Mind Miles Davis, *Workin',* Prestige, 1956.	SRB	
It's A Lazy Afternoon Grant Green, *Street Of Dreams,* Blue Note, 1964.		
It's All Right With Me Errol Garner, *Concert By The Sea,* Columbia, 1955.	SRB	
It's Easy To Remember John Coltrane, *Ballads,* MCA / Impulse, 1961.		
It's Only A Paper Moon Art Blakey And The Jazz Messengers, *The Big Beat,* Blue Note, 1960.	NRB 2	
It's The Talk Of The Town Barry Harris, *Preminando,* Riverside, 1960.	NRB 2	
It's Too Late Now Wynton Marsalis, *Standard Time, Volume III,* Columbia, 1986.		
•It's You Or No One McCoy Tyner, *Quartets 4 x 4,* Milestone, 1980.	SRB	15, 61
I've Got A Crush On You Ike Quebec, *Easy Living,* Blue Note, 1962.	SRB	
•I've Got Rhythm Teddy Wilson, *Mr. Wilson And Mr.* Gershwin, Sony, 1959.		51
I've Got The World On A String Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 2	
I've Got You Under My Skin Sonny Rollins, *A Night At The Village Vanguard, Volume I,* Blue Note, 1957.	SRB	
I've Grown Accustomed To Your Face McCoy Tyner, *Time For Tyner,* Blue Note, 1968.		25
I've Never Been In Love Before Oscar Peterson, *The Trio,* Verve, 1961.	NRB 2	
I've Told Ev'ry Little Star *Sonny Rollins And The Contemporary Leaders,* CTP, 1959.		55
I Waited For You Art Blakey And The Jazz Messengers, *At The Café Bohemia,* Blue Note, 1955.		
I Want To Be Happy Bud Powell, *The Amazing Bud Powell, Volume II,* Blue Note, 1953.	SRB	
•I Want To Talk About You John Coltrane, *Live At Birdland,* MCA /Impulse, 1962.		
I Wish I Knew John Coltrane, *Ballads,* MCA / Impulse, 1961.	SRB	
I Wish You Love Grant Green, *Street Of Dreams,* Blue Note, 1964.		

乐曲	Fake Book	Aebersold
Jackie-ing Thelonious Monk, ***The London Collection, Volume I,*** Black Lion, 1970.		
Jayne Ornette Coleman, ***Something Else!,*** Fantasy, 1959.	AJRB	
Jeannine Cannonball Adderley, ***Them Dirty Blues,*** Riverside, 1960.	WGFB, REB 2	13, 65
The Jeep Is Jumpin' ***Duke Ellington Meets Coleman Hawkins,*** MCA /Impulse, 1962.		
•The Jitterbug Waltz Stanley Cowell, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.	NRB 3	
The Jody Grind Horace Silver, ***The Jody Grind,*** Blue Note, 1966.	REB 1	17
Johnny Come Lately (Stomp) Duke Ellington And Billy Strayhorn, ***Piano Duets: Great Times!,*** Riverside, 1958		
•Jordu Clifford Brown, ***Remember Clifford,*** Mercury, 1954.	NRB 2	53
•Joshua Miles Davis, ***Seven Steps To Heaven,*** Columbia, 1963.	NRB 1	50
•Joy Spring McCoy Tyner, ***Things Ain't What They Used To Be,*** Blue Note, 1990.		16, 53
•Juju Wayne Shorter, ***Juju,*** Blue Note, 1964.		33
Jumpin' With Symphony Sid Charlie Parker, ***Bird At The Roost,*** Savoy, 1949.		
Just A Gigolo Thelonious Monk, ***Monk's Dream,*** Columbia, 1962.		
•Just Friends Sonny Rollins, ***Sonny Meets Hawk,*** RCA, 1963.	NRB 3	20, 34, 59
Just In Time McCoy Tyner, ***Dimensions,*** Elektra, 1983.		
Just One More Chance Ernestine Anderson, ***Just One More Chance,*** Concord, 1980.		
•Just One Of Those Things ***The Genius Of Bud Powell,*** Verve, 1950.	SRB	51
Just Squeeze Me ***The New Miles Davis Quintet,*** Prestige, 1955.	NRB 3	48
Just You, Just Me Thelonious Monk, ***The Unique Thelonious Monk,*** Fantasy, 1956.	NRB 3	
•Katrina Ballerina Woody Shaw, ***United,*** Columbia, 1981.		9
K. C. Blues Charlie Parker, ***Swedish Schnapps,*** Verve, 1951.		
The Kicker Joe Henderson, ***The Kicker,*** Blue Note, 1967.		
•Killer Joe The Jazztet, ***Meet The Jazztet,*** Argo, 1960.	NRB 2, REB 1	14
Kim Charlie Parker, ***Now's The Time,*** Verve, 1952.		
Knucklebean Bobby Hutcherson, ***Knucklebean,*** Blue Note, 1977.		

乐 曲	Fake Book	Aebersold
La Alhambra Bobby Hutcherson, ***Solo/Quartet,*** Fantasy, 1981.		
Lady Be Good Teddy Wilson, ***Mr. Wilson And Mr. Gershwin,*** Sony, 1959.		39
•Lady Bird ***Miles Davis With Jimmy Forrest,*** Jazz Showcase, 1952.	NRB 1	36
The Lady Is A Tramp Kenny Drew, ***The Riverside Collection,*** Riverside, 1957.	SRB	
La Fiesta Chick Corea, ***Return To Forever,*** ECM, 1972.		
Laird Baird Charlie Parker, ***Now's The Time,*** Verve, 1952.		
Lament Miles Davis, ***At Carnegie Hall,*** Columbia, 1961.		
Lament For Booker Freddie Hubbard, ***Hub-Tones,*** Blue Note, 1962.		60
La Mesha Joe Henderson, ***Page One,*** Blue Note, 1963.		
Last Night When We Were Young Clifford Jordan, ***Spellbound,*** Riverside, 1960.		
•Laura Charlie Parker, ***Night And Day,*** Verve, 1950.	NRB 3	34
•Lazy Bird John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.		38
Lester Leaps In ***Count Basie At Newport With Lester Young And Jo Jones,*** Verve, 1957.	SRB	
Lester Left Town Art Blakey, ***The Big Beat,*** Blue Note, 1960.	WGFB	
Let Me Try Lewis Nash, ***Rhythm Is My Business,*** Evidence, 1989.		
Let's Call This Tommy Flanagan, ***The Super Jazz Trio,*** RCA, 1978.		
Let's Cool One Gary Bartz, ***Reflections On Monk,*** Steeplechase, 1988.		
Let's Fall In Love Oscar Peterson, ***Compact Jazz,*** Mercury, 1966.	NRB 2	58
Light Blue Thelonious Monk, ***Thelonious In Action,*** Fantasy, 1958.		
•Like Someone In Love John Coltrane, ***Lush Life,*** Prestige, 1957.	NRB 1	20, 23, 58
Like Sonny (Simple Like) John Coltrane, ***Like Sonny,*** Blue Note, 1959.	NRB 2	27
Li'l Darlin' Benny Green, ***Lineage,*** Blue Note, 1990.	SRB	
Lil's Paradise ***Charles Tolliver And His All-Stars,*** Black Lion, 1968.		
Limehouse Blues Cannonball Adderley And John Coltrane, Cannonball And Coltrane, Emarcy, 1959.		
Litha Stan Getz, ***Sweet Rain,*** Verve, 1967.	NRB 3	
Little B's Poem Bobby Hutcherson, ***Knucklebean,*** Blue Note, 1977.		

乐曲	Fake Book	Aebersold
Little Dancer John McNeil and Tom Harrell, ***Look To The Sky,*** Steeplechase, 1979.		63
Little Girl Blue Phineas Newborn, Jr., ***Harlem Blues,*** Contemporary, 1969.		
Little Melonae John Coltrane, ***Settin' The Pace***, Prestige, 1958.	AJRB	
Little Niles Bobby Hutcherson, ***In The Vanguard,*** Landmark, 1986.		
Little Old Lady John Coltrane, ***Coltrane Jazz,*** Atlantic, 1959.		
Little One Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.	WGFB	
Little Red's Fantasy Woody Shaw, ***Little Red's Fantasy,*** Muse, 1976.		9
Little Rootie Tootie Thelonious Monk, ***The London Collection, Volume I,*** Black Lion, 1970.		
•Little Sunflower Freddie Hubbard, ***Backlash,*** Atlantic, 1966.	NRB 1, REB 1	60
Little Willie Leaps Bud Powell, ***Birdland '53,*** Fresh Sound, 1953.		
Liza Thelonious Monk, ***The Unique Thelonious Monk,*** Riverside, 1956.		
Locomotion John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.		38
Lonely Woman Horace Silver, ***Song For My Father,*** Blue Note, 1963.	NRB 3	
Long Ago And Far Away ***Paul Bley With Gary Peacock,*** ECM.	NRB 1	55
Lonnie's Lament John Coltrane, **Crescent,** MCA / Impulse, 1964.	AJRB	
Lookout Farm Dave Liebman, ***Lookout Farm,*** ECM, 1973.		19
Lost Wayne Shorter, ***The Soothsayer,*** Blue Note, 1965.		
Lotus Blossom (Asiatic Raes) Kenny Dorham, ***Quiet Kenny,*** Prestige, 1959.		
•Love For Sale Kenny Barron, ***The Only One,*** Reservoir, 1990.	SRB	40
Love Is A Many Splendored Thing Clifford Brown And Max Roach, ***At Basin Street,*** Emarcy, 1956.	SRB	
Love Letters Bobby Hutcherson, ***Mirage,*** Landmark, 1991.		
Love Me Or Leave Me Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1954.	SRB	
Lover Sonny Clark, ***Cool Struttin,*** Blue Note, 1958.		22, 61
•Lover Come Back To Me John Coltrane, ***Black Pearls,*** Prestige, 1958.	SRB	41, 61
•Lover Man Thelonious Monk, ***The London Collection, Volume I,*** Black Lion, 1970.		32
Lucky Day Barry Harris, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.		
Lullaby In Rhythm Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.	NRB 3	

乐 曲	Fake Book	Aebersold
Lullaby Of Birdland Bud Powell, ***Birdland '53,*** Fresh Sound, 1953.		40
Luny Tune Grant Green, ***Talkin' About,*** Blue Note, 1964.		
•Lush Life ***John Coltrane And Johnny Hartman,*** MCA /Impulse, 1963.	NRB 1	32
•Mack The Knife Kenny Dorham, ***Quiet Kenny,*** Prestige, 1959.		
The Maestro Cedar Walton, ***Eastern Rebellion,*** Impulse, 1975.		35
•Mahjong Wayne Shorter, ***Juju,*** Blue Note, 1964.	NRB 2	
•Maiden Voyage Herbie Hancock, ***Maiden Voyage,*** Blue Note, 1965.	NRB 3	11, 54
Make Believe Kenny Dorham, ***Showboat,*** Bainbridge, 1960.		
Makin' Whoopee Red Garland, ***A Garland Of Red,*** Prestige, 1956.		
Mamacita Joe Henderson, ***The Kicker,*** Blue Note, 1967.	NRB 3	
•Manha De Carnaval (Morning Of The Carnival, The Theme From Black Orpheus, 以及 A Day In The Life Of A Fool) McCoy Tyner, ***Quartets 4 x4,*** Milestone, 1980.	NRB 2	
The Man I Love Teddy Wilson, ***Mr. Wilson And Mr. Gershwin,*** Sony, 1959.	SRB	51
•Manteca Phineas Newborn, Jr., ***A World Of Piano,*** Contemporary, 1961.	LRB	64
The Masquerade Is Over Keith Jarrett, ***Standards, Volume I,*** ECM, 1983.	NRB 2	
Matig Call Tadd Dameron, ***Mating Call,*** Fantasy, 1956.	REB 2	
Matrix Chick Corea, ***Now He Sings, Now He Sobs,*** Blue Note, 1968.		
Mayreh Art Blakey, ***A Night At Birdland,*** Blue Note, 1954.		18
The Meaning Of The Blues Cedar Walton, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1992.		
Mean To Me Jackie McLean, ***McLean's Scene,*** Prestige, 1957.	NRB 2	65
Meditation ***George Coleman And Tete Montoliu,*** Timeless, 1977.	SRB	31
Melancholia Duke Ellington, ***Piano Reflections,*** Capitol, 1953.		
Memories Of You Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.	NRB 2	
Mercy, Mercy, Mercy Cannonball Adderley, ***Live At "The Club,"*** Capitol, 1966.	NRB 1, REB 1	
Miles' Mode ***The John Coltrane Quartet Plays,*** MCA /Impulse, 1965.	NRB 1, REB 1	

乐 曲	Fake Book	Aebersold
•Milestones (Miles) Miles Davis, ***Milestones,*** Columbia, 1958.		50
Milestones Mulgrew Miller, ***Keys To The City,*** Landmark, 1985.		7
•Minority ***Gigi Gryce /Clifford Brown Sextet,*** Blue Note, 1953.		
Mirror, Mirror Joe Henderson, ***Mirror, Mirror,*** Verve, 1980.		
•Mr. Clean Jack McDuff And Gene Ammons, ***Brother Jack Meets The Boss,*** Prestige, 1962.	NRB 1	
Mr. Day (One And Four) John Coltrane, ***Coltrane Plays The Blues,*** Atlantic, 1960.	REB 2	28
•Misterioso ***Sonny Rollins, Volume II,*** Blue Note, 1957.		
•Mr. P. C. John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.	RB 2, REB 1	27
Mr. Syms John Coltrane, ***Coltrane Plays The Blues,*** Atlantic, 1960.		
•Misty Errol Garner, ***The Original Misty,*** Mercury, 1954.	NRB 1	41, 49
Miyako Wayne Shorter, ***Schizophrenia,*** Blue Note, 1967.		33
Moanin' Bobby Timmons, ***This Here Is,*** Riverside, 1960.		
Mode For Joe Joe Henderson, ***Mode For Joe,*** Blue Note, 1966.		
Mohawk Charlie Parker And Dizzy Gillespie, ***Bird And Diz,*** Verve, 1950.		
Mo' Joe Joe Henderson, ***The Kicker,*** Blue Note, 1967.	NRB 2	
•Moment's Notice John Coltrane, ***Blue Train,*** Blue Note, 1957.	NRB 2	38
Monk's Dream Larry Young, ***Unity,*** Blue Note, 1965.		
•Monk's Mood Thelonious Monk, ***Genius Of Modern Music, Volume I,*** Blue Note, 1947.	NRB 1	56
Mood Indigo ***Duke Ellington Meets Coleman Hawkins,*** MCA /Impulse, 1962.	NRB 2	12
Moon Alley Tom Harrell, ***Moon Alley,*** Criss Cross, 1985.	AJRB	63
Moonglow Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.	NRB 3	59
Moonlight In Vermont Sonny Stitt, ***Moonlight In Vermont,*** Denon, 1977.	NRB 1, REB 2	65
Moon Rays ***Further Explorations Of The Horace Silver Quintet,*** Blue Note, 1958.	NRB 2	
Moon River Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Buhaina's Delight,*** Blue Note, 1961.		
Moon Song Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.		
The Moontrane Larry Young, ***Unity,*** Blue Note, 1965		9

乐 曲	Fake Book	Aebersold
Moose The Mooche Barry Harris, ***At The Jazz Workshop,*** Riverside, 1960.	REB 2	
The More I See You Hank Mobley, ***Roll Call,*** Blue Note, 1960.	SRB	
More Than You Know Mulgrew Miller, ***From Day To Day,*** Landmark, 1990.	NRB 2	
Morning Cal Tjader, ***Soul Burst,*** Verve, 1966.	WGFB	
Morning Star Ralph Moore, ***Images,*** Landmark, 1988.		
Mosaic Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Mosaic,*** Blue Note, 1961.		
The Most Beautiful Girl In The World Max Roach, ***Jazz In 3/4 Time,*** Emarcy, 1958.		
My Blue Heaven Red Garland, ***Groovy,*** Prestige, 1956.		
My Favorite Things John Coltrane, ***My Favorite Things,*** Atlantic, 1960.		25
•My Foolish Heart Bobby Hutcherson, ***Solo/Quartet,*** Fantasy, 1981.		25
•My Funny Valentine Miles Davis, ***The Complete Concert, 1964,*** Columbia.	SRB	25
My Heart Belongs To Daddy Ella Fitzgerald, ***Dream Dancing,*** Pablo, 1978.		
My Heart Stood Still Barry Harris, ***Preminando,*** Riverside, 1960.	SRB	
My Ideal Kenny Dorham, ***Quiet Kenny,*** Prestige, 1959.		22
My Little Brown Book ***Duke Ellington And John Coltrane,*** MCA / Impulse, 1962.		
My Little Suede Shoes Charlie Parker, ***Fiesta,*** Verve, 1951.		6
My Man's Gone Now Miles Davis, ***Porgy And Bess,*** Columbia, 1958.	SRB	
(Come To Me) My Melancholy Baby Thelonious Monk, ***The London Collection, Volume I,*** Black Lion, 1970.		
My Old Flame Cedar Walton, ***Mosaic,*** MusicMasters, 1990.		22
•My One And Only Love ***John Coltrane And Johnny Hartman,*** MCA /Impulse, 1963.		51
My Reverie Sonny Rollins, ***Tenor Madness,*** Prestige, 1956.		
•My Romance Red Garland, ***A Garland Of Red,*** Fantasy, 1956.	NRB 1	
•My Shining Hour Lewis Nash, ***Rhythm Is My Business,*** Evidence, 1989.	NRB 1	44, 61
My Ship Miles Davis, ***Miles Ahead,*** Columbia, 1957.	NRB 2	
•Naima John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.	NRB 2	27
Namely You Sonny Rollins, ***Newk's Time,*** Blue Note, 1958.		40

乐曲	Fake Book	Aebersold
Nancy With The Laughing Face John Coltrane, ***Ballads,*** MCA / Impulse, 1961.	SRB	40
•Nardis Joe Henderson, ***The Kicker,*** Blue Note, 1967.		50
Nature Boy ***The John Coltrane Quartet Plays,*** MCA / Impulse, 1965.	NRB 1	
The Nearness Of You Joe Albany And Warne Marsh, ***The Right Connection,*** Prestige, 1957.		22, 59
•Nefertiti Miles Davis, ***Nefertiti,*** Columbia, 1967.	NRB 1	33
Never Let Me Go Bobby Hutcherson, ***Color Schemes,*** Landmark, 1985.		
New York Donald Brown, ***Sources Of Inspiration,*** Muse, 1989.		
•Nica's Dream Horace Silver, ***Horace -Scope,*** Blue Note, 1960.	NRB 2	18, 65
Nica's Tempo Donald Byrd And Gigi Gryce, ***Jazz Lab,*** Fantasy, 1957.		
Nice Work If You Can Get It Thelonious Monk, ***The London Collection, Volume I,*** Black Lion, 1970.	SRB	
•Night And Day Joe Henderson, ***Inner Urge,*** Blue Note, 1964.	SRB	51
•Night Dreamer Wayne Shorter, ***Night Dreamer,*** Blue Note, 1964.	NRB 2	33
•The Night Has A Thousand Eyes John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.		52
A Nightingale Sang In Berkeley Square Stanley Cowell, ***Back To The Beautiful,*** Concord, 1989.	NRB 2	
•A Night In Tunisia Bud Powell, ***The Amazing Bud Powell, Volume II,*** Blue Note, 1951.	WGFB	43
The Night We Called It A Day James Williams, ***Magical Trio 1,*** EmArcy, 1987.		
•No Blues (Pfrancing) Miles Davis, ***Someday My Prince Will Come,*** Columbia, 1961.		
Nobody Else But Me Kenny Dorham, ***Showboat,*** Bainbridge, 1960.		
No Moon At All Phineas Newborn, Jr., ***While My Lady Sleeps,*** Bluebird, 1958.	NRB 2	
Nostalgia In Times Square Charles Mingus, ***Mingus In Wonderland,*** Blue Note, 1959.		
•Now's The Time Charlie Parker, ***Now's The Time,*** Verve, 1953.		6
Nutty Jerry Gonzalez, ***Rumba Para Monk,*** Sunnyside, 1988.		
Nutville Horace Silver, ***The Cape Verdean Blues,*** Blue Note, 1965.	NRB 2	17
Oblivion ***The Amazing Bud Powell,*** Verve, 1951.		
Off Minor Thelonious Monk, ***Genius Of Modern Music, Volume I,*** Blue Note, 1947.	NRB 1	56
O Grande Amor Stan Getz, ***Sweet Rain,*** Verve, 1967.		

乐曲	Fake Book	Aebersold
Ojos De Rojo Cedar Walton, ***Eastern Rebellion,*** Muse, 1975.	AJRB	35
•Old Folks ***Miles Davis, Someday My Prince Will Come,*** Columbia, 1961.	SRB	
•Oleo Miles Davis, ***Relaxin',*** Prestige, 1956.	NRB 1	8, 65
Oliloqui Valley Herbie Hancock, ***Empyrean Isles,*** Blue Note, 1964.	WGFB	
Ol' Man River Kenny Dorham, ***Showboat,*** Bainbridge, 1960.		
On A Clear Day Eddie Palmieri And Cal Tjader, ***El Sonido Nuevo,*** Verve, 1966.	SRB	
On A Misty Night Tadd Dameron, ***Mating Call,*** Fantasy, 1956.	REB 2	
On A Slow Boat To China Charlie Parker, ***Bird At The Roost,*** Savoy, 1949.		
•Once I Loved (O Amor Em Paz) Joe Henderson, ***The Kicker,*** Fantasy, 1967.	NRB 1, REB 2	31
One By One Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Ugetsu,*** Blue Note, 1963.	WGFB	
One Down, One Up John Coltrane, ***New Thing At Newport,*** GRP/ Impulse, 1965.		
One Finger Snap Herbie Hancock, ***Empyrean Isles,*** Blue Note, 1964.	NRB 3	
One Note Samba Stan Getz, ***Getz Au Go-Go,*** Verve, 1964.		31
One's Own Room Mulgrew Miller, ***Wingspan,*** Landmark, 1987.	AJRB	
On The Nile Charles Tolliver, ***Music, Inc.,*** Strata-East, 1970.		
On The Sunny Side Of The Street Dizzy Gillespie, Sonny Stitt, Sonny Rollins, ***Sonny Side Up,*** Verve, 1957.	NRB 2	49
On The Trail Donald Byrd, ***Mustang,*** Blue Note, 1966.		34
Opus De Funk ***The Horace Silver Trio, Volume II,*** Blue Note, 1953.	NRB 3	
Organ Grinder Woody Shaw, ***Woody Three,*** Columbia, 1979.		
Oriental Folk Song Wayne Shorter, ***Night Dreamer,*** Blue Note, 1964.		
•Ornithology Charlie Parker, ***Bird At The Roost Volume I,*** Savoy, 1949.	REB 2	6
An Oscar For Treadwell Charlie Parker And Dizzy Gillespie, ***Bird And Diz,*** Verve, 1950.		
•Our Delight Phineas Newborn, Jr., Paul Chambers, And Roy Haynes, ***We Three,*** Prestige, 1958.	SRB	
Our Love Is Here To Stay Jackie McLean, ***McLean's Scene,*** Prestige, 1957.	SRB	25
Our Man Higgins Lee Morgan, ***Cornbread,*** Blue Note, 1965.		
Our Waltz Rahsaan Roland Kirk, ***Introducing Roland Kirk,*** Chess, 1960.		

乐曲	Fake Book	Aebersold
•Out Of Nowhere Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.		22, 59
Out Of This World ***The John Coltrane Quartet Plays,*** MCA / Impulse, 1965.	NRB 1	46
Overtaken By A Moment Donald Brown, ***Sources Of Inspiration,*** Muse, 1989.		
•Over The Rainbow ***The Amazing Bud Powell, Volume I,*** Blue Note, 1951.	NRB 3	34
Ow! Dizzy Gillespie, ***The Complete RCA Victor Recordings,*** Bluebird, 1947.		
Pannonica Thelonious Monk, ***Criss Cross,*** Columbia, 1963.		
Paris Eyes Larry Young, ***Into Somethin',*** Blue Note, 1964.		
•Parisian Thoroughfare ***The Amazing Bud Powell, Volume II,*** Blue Note, 1951.		
Parker's Mood Barry Harris, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.		
The Party's Over Bobby Timmons, ***This Here Is,*** Riverside, 1960.		25
•Passion Dance McCoy Tyner, ***The Real McCoy,*** Blue Note, 1967.	AJRB, REB 2	
Passion Flower Duke Ellington, ***Piano Reflections,*** Capitol, 1953.		
Paul's Pal Sonny Rollins, ***Tenor Madness,*** Prestige, 1956.	REB 2	
•Peace Horace Silver, ***Blowin' The Blues Away,*** Blue Note, 1959.	NRB 2, REB 2	17
Peace Piece ***Everybody Digs Bill Evans,*** Fantasy, 1958.		
Penelope Wayne Shorter, ***Etcetera,*** Blue Note, 1965.		
Pennies From Heaven ***Stan Getz And The Oscar Peterson Trio,*** Verve, 1957.		
•Pensativa Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Free For All,*** Blue Note, 1964.	WGFB, LRB	60
•Pent-Up House ***Sonny Rollins Plus Four,*** Prestige, 1956.	NRB 1	8
People Wallace Roney, ***A Breath Of Seth Air,*** Muse, 1991.		
•Perdido Duke Ellington And Billy Strayhorn, ***Piano Duets: Great Times!,*** Riverside, 1958.	NRB 2	12, 65
Peresina McCoy Tyner, ***Expansions,*** Blue Note, 1968.	WGFB	
Picadilly Lilly Dave Liebman, ***Pendulum,*** Artists House, 1978.		19
Pinocchio Miles Davis, ***Nefertiti,*** Columbia, 1967.	WGFB	
Played Twice Roy Haynes, ***True Or False,*** Free Lance, 1986.		

乐曲	Fake Book	Aebersold
Poinciana Ahmad Jamal, ***Poinciana,*** MCA, 1958.		
•Polka Dots And Moonbeams Blue Mitchell, ***Blue Soul,*** Riverside, 1959.	NRB I	23, 58
Poor Butterfly Art Tatum, ***The Genius,*** Black Lion, 1945.		39
Poor People's March Bobby Hutcherson, ***Spiral,*** Blue Note, 1965.		
A Portrait Of Jenny Red Garland, ***Manteca,*** Prestige, 1958.		
Power To The People Joe Henderson, ***Power To The People,*** Milestone, 1969.		
The Preacher ***Horace Silver Quintet, Volume II,*** Blue Note, 1955.		17
•Prelude To A Kiss Duke Ellington, ***Piano Reflections,*** Capitol, 1953.	NRB 3	12
Pretty Eyes Horace Silver, ***The Cape Verdean Blues,*** Blue Note, 1965.		
Prince Albert Art Blakey And The Jazz Messengers, ***At The Café Bohemia,*** Blue Note, 1955.		36
Prisoner Of Love Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.		46
Punjab Joe Henderson, ***In 'n Out,*** Blue Note, 1964.	NRB 3	
Pursuance John Coltrane, ***A Love Supreme,*** MCA / Impulse, 1964.	WGFB	
Put Your Little Foot Right Out Miles Davis, ***Live At The Blackhawk,*** Columbia, 1961.		
Quasimodo Clifford Jordan, ***The Adventurer,*** Muse, 1978.	WGFB	
Quicksilver ***The Horace Silver Trio, Volume II,*** Blue Note, 1953.	NRB 2	18
Rahsaan's Run Woody Shaw, ***Lotus Flower,*** Enja, 1982.		
Rain Check Duke Ellington, ***And His Mother Called Him Bill,*** Bluebird, 1967.		
Ramblin' Ornette Coleman, ***Change Of The Century,*** Atlantic, 1960.		25
Rapture Harold Land And Blue Mitchell, ***Mapenzi,*** Concord, 1977.	NRB 1	
Ray's Idea Phineas Newborn, Jr., ***Harlem Blues,*** Contemporary, 1969.		36
•Recordame (No Me Esqueca) Joe Henderson, ***Page One,*** Blue Note, 1963.	NRB 1, REB 2	38
Red Clay Freddie Hubbard, ***Red Clay,*** CTI, 1970	SRB	60
Red Cross Charlie Parker, ***The Bird On Savoy,*** Part I, BYG, 1944.		
Red Top Errol Garner, ***Concert By The Sea,*** Columbia, 1955.		

乐曲	Fake Book Aebersold	
Reflections *Sonny Rollins, Volume II,* Blue Note, 1957.		
Reflections In D Duke Ellington, *Piano Reflections,* Capitol, 1953.		
Relaxin' At Camarillo Joe Henderson, *Relaxin' At Camarillo,* Contemporary, 1979.		
Remember Hank Mobley, *Soul Station,* Blue Note, 1960.		
Resolution John Coltrane, *A Love Supreme,* MCA / Impulse, 1964.	WGFB	
•Rhythm-A- Ning Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.		
Right Now Jackie McLean, *Right Now,* Blue Note, 1965.		
Riot Herbie Hancock, *Speak Like A Child,* Blue Note, 1968.		
Rise 'n Shine John Coltrane, *Settin' The Pace,* Prestige, 1958.		
Robbin's Nest John Coltrane, *Wheelin' And Dealin',* Prestige, 1957.	NRB 1	36
Rockin' In Rhythm Steve Lacy, *Soprano Sax,* Fantasy, 1957.	SRB	
Room 608 Horace Silver, *Silver's Serenade,* Blue Note, 1963.	REB 2	18
Rose Room Charlie Christian, *The Genius Of The Electric Guitar,* Columbia, 1940.		
Rosewood Woody Shaw, *Rosewood,* Columbia, 1977.	WGFB	
•'Round Midnight Thelonious Monk, *Genius Of Modern Music, Volume I,* Blue Note, 1947.	SRB	40, 56
•Ruby My Dear Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.	NRB 1	36, 56
Russian Lullaby John Coltrane, *Soultrane,* Prestige, 1958.		
Sail Away Tom Harrell, *Sail Away,* Contemporary, 1989.	NRB3	63
St. Louis Blues Red Garland, *Red In Bluesville,* Fantasy, 1959.		
•St. Thomas Sonny Rollins, *Saxophone Colossus,* Prestige, 1956.	NRB 1	8
•Salt Peanuts Miles Davis, *Steamin',* Prestige, 1956.		
Samba De Orpheus Sonny Stitt, *Made For Each Other,* Delmark, 1972.		
Same Shame Bobby Hutcherson, *Total Eclipse,* Blue Note, 1968.		
•Sandu Freddie Hubbard And Woody Shaw, *Double Take,* Blue Note, 1985.	NRB 1	53
Sans Souci Donald Byrd And Gigi Gryce, *Jazz Lab,* Fantasy, 1957.		
Satellite John Coltrane, *Coltrane's Sound,* Atlantic, 1960.	AJRB	

乐曲	Fake Book	Aebersold
•Satin Doll McCoy Tyner, ***Bon Voyage,*** Timeless, 1987.	NRB 1	12, 54
Say It (Over And Over Again) John Coltrane, ***Ballads,*** MCA / Impulse, 1961.		
The Scene Is Clean Clifford Brown And Max Roach, ***At Basin Street,*** Emarcy, 1956.		
•Scrapple From The Apple Charlie Parker, ***Bird At The Roost,*** Savoy, 1949.	REB 2	6
•Search For Peace McCoy Tyner, ***The Real McCoy,*** Blue Note, 1967.	NRB 1	
Second Balcony Jump Dexter Gordon, ***Go!,*** Blue Note, 1962.		
•Secret Love Donald Byrd, ***Slow Drag,*** Blue Note, 1967.	SRB	34, 61
Señor Blues Horace Silver, ***Six Pieces Of Silver,*** Blue Note, 1956.	NRB 2	
September In The Rain Red Garland, ***A Garland Of Red,*** Prestige, 1956.	SRB	40
September Song Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.	NRB 2	25
Serenata ***Meet The Jazztet,*** Argo, 1960.	NRB 3	52
•Serenity Joe Henderson, ***In 'n Out,*** Blue Note, 1964.		
The Serpent's Tooth Miles Davis, ***Collector's Items,*** Fantasy, 1953.		7
•Seven Steps To Heaven Miles Davis, ***Seven Steps To Heaven,*** Columbia, 1963.	NRB 2	50
A Shade Of Jade Joe Henderson, ***Mode For Joe,*** Blue Note, 1966.		
•The Shadow Of Your Smile Errol Garner, ***That's My Kick,*** Verve, 1967.	NRB 3	34, 59
Shall We Dance Cassandra Wilson, ***Blue Skies,*** JMT, 1988.		
Shaw Kenny Garrett, ***African Exchange Student,*** Atlantic, 1990.		
She Barry Harris, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.		
She's Funny That Way Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1954.		
Shiny Stockings Jaki Byard, ***Parisian Solos,*** Futura, 1971.	SRB, REB 2	
Short Story Joe Henderson, ***In 'n Out,*** Blue Note, 1964.	NRB 3	
The Sidewinder Lee Morgan, ***The Sidewinder,*** Blue Note, 1963.		
Silver's Serenade Horace Silver, ***Silver's Serenade,*** Blue Note, 1963.	NRB 2, REB 2	17
Sippin' At Bells Sonny Clark, ***Cool Struttin',*** Blue Note, 1958.		
Sister Sadie Horace Silver, ***Blowin' The Blues Away,*** Blue Note, 1959.	REB 1	17
Sky Dive Freddie Hubbard, ***Sky Dive,*** CTI /CBS, 1972.	REB 2	60

乐曲	Fake Book	Aebersold
•Skylark Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Caravan,*** Fantasy, 1962.	NRB 1	32
A Sleepin' Bee Bill Evans, ***At The Montreaux Jazz Festival,*** Verve, 1968.	NRB 1	
Smile Dexter Gordon, ***Dexter Calling,*** Blue Note, 1961.		
•Smoke Gets In Your Eyes Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.		55
So Beats My Heart For You Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1955.		
Social Call Art Farmer And Gigi Gryce, ***When Farmer Met Gryce,*** Prestige, 1955.		
•Softly As In A Morning Sunrise John Coltrane, ***Live At The Village Vanguard,*** MCA / Impulse, 1961.	SRB	40
So In Love ***Cedar Walton Plays,*** Delos, 1986.	SRB	
•Solar ***Miles Davis All-Stars,*** Prestige, 1954.	NRB 1, REB 2	7
Solid Woody Shaw, ***Solid,*** Muse, 1987.		8
Somebody Loves Me Bud Powell, ***The Complete Blue Note And Roost Recordings,*** Blue Note, 1947.	SRB	
•Someday My Prince Will Come Miles Davis, ***Someday My Prince Will Come,*** Columbia, 1961.	NRB 1	58
•Someone To Watch Over Me McCoy Tyner, ***Revelations,*** Blue Note, 1988.	SRB	
•Some Other Blues John Coltrane, ***Coltrane Jazz,*** Atlantic, 1959.	NRB 2, REB 2	27
Some Other Spring Jaki Byard, ***There'll Be Some Changes Made,*** Muse, 1972.		
Some Other Time ***Bill Evans And Tony Bennett,*** Fantasy, 1975.	SRB	
Sometime Ago Bill Evans, ***You Must Believe In Spring,*** Warner Bros, 1977.		
Sometimes I'm Happy Oscar Peterson, ***The Trio,*** Verve, 1961.	SRB	
So Near So Far Miles Davis, ***Seven Steps To Heaven,*** Columbia, 1963.	NRB 3	
•Song For My Father Horace Silver, ***Song For My Father,*** Blue Note, 1963.	NRB 2	17, 54
•The Song Is You Grant Green, ***Nigeria,*** Blue Note, 1962.	NRB 1	15, 55
•Sonnymoon For Two Sonny Rollins, ***A Night At The Village Vanguard, Volume II,*** Blue Note, 1957.	REB 2	
•Sophisticated Lady ***Thelonious Monk Plays Ellington,*** Riverside, 1955.	NRB 2	12
•Soul Eyes John Coltrane, ***Coltrane,*** MCA / Impulse, 1965.	WGFB	32
Soul-Leo Mulgrew Miller, ***Wingspan,*** Landmark, 1987.		
Soultrane Tadd Dameron, ***Mating Call,*** Fantasy, 1956.		

乐曲	Fake Book	Aebersold
•So What Miles Davis, ***Kind Of Blue,*** Columbia, 1959.		50
•Speak Low McCoy Tyner, ***Inception,*** Impulse, 1962.	NRB 1	25, 65
•Speak No Evil Wayne Shorter, ***Speak No Evil,*** Blue Note, 1964.	NRB 1	33
Spiral John Coltrane, ***Giant Steps,*** Atlantic, 1959.		
S'posin' ***The New Miles Davis Quintet,*** Fantasy, 1955.	REB 2	44
Spring Can Really Hang You Up The Most Kenny Burrell, ***Groovin' High,*** Muse, 1981.	NRB 2	
•Spring Is Here Kenny Barron, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.	NRB 3	34
•Stablemates ***The New Miles Davis Quintet,*** Fantasy, 1955.	NRB 2	14, 65
Stairway To The Stars John Coltrane, ***The Coltrane Legacy,*** Atlantic, 1959.	NRB 3	
•Stardust John Coltrane, ***The Stardust Session,*** Prestige, 1958.	NRB 2	52
•Star Eyes McCoy Tyner, ***Nights Of Ballads And Blues,*** Impulse, 1963.	NRB 3	34, 59
Stars Fell On Alabama Cannonball Adderley And John Coltrane, ***Cannonball And Coltrane,*** Emarcy, 1959.	NRB 3	52
Stay As Sweet As You Are McCoy Tyner, ***Quartets 4 x4,*** Milestone, 1980.		
Steeplechase ***Charlie Parker All Stars,*** Savoy Jazz, 1948.		
•Stella By Starlight Miles Davis, ***Cookin' At The Plugged Nickel,*** Columbia, 1965.		15, 22, 59
Step Lightly Blue Mitchell, ***The Thing To Do,*** Blue Note, 1964.	NRB 3	
Stolen Moments Oliver Nelson, ***Blues And The Abstract Truth,*** MCA / Impulse, 1961.		
•Stompin' At The Savoy Stanley Cowell, ***Maybeck Recital Hall Series,*** Concord, 1990.	NRB 3	34
Stop Start Lee Morgan, ***The Procrastinator,*** Blue Note, 1967.		
Stormy Weather Woody Shaw, ***Imagination,*** Muse, 1987.	NRB 1, SRB	44
Straight Ahead Kenny Dorham, ***Una Mas,*** Blue Note, 1963.		
•Straight No Chaser Miles Davis, ***Milestones,*** Columbia, 1958.		
Straight Street John Coltrane, ***Coltrane,*** Prestige, 1957.	WGFB	
Straight Up And Down Chick Corea, ***Inner Space,*** Atlantic, 1966.	WGFB	
Street Of Dreams Grant Green, ***Street Of Dreams,*** Blue Note, 1964.	NRB 3	
Strictly Confidential ***The Genius Of Bud Powell,*** Verve, 1949.		

乐曲	Fake Book	Aebersold
•Strollin' Horace Silver, *Horace -Scope,* Blue Note, 1960.	NRB 2	18
•Sugar Stanley Turrentine, *Sugar,* CTI /CBS, 1970.	NRB 3, REB 2	49
Summer In Central Park Horace Silver, *In Pursuit Of The 27th Man,* Blue Note, 1972.	NRB 2	18
Summer Night Miles Davis With The Gil Evans Orchestra, *Quiet Nights,* Columbia, 1962.	SRB	
•Summertime Freddie Hubbard, *The Artistry Of Freddie Hubbard,* MCA / Impulse, 1963.	SRB	25, 54
Sunday Art Blakey Quartet, *A Jazz Message,* MCA / Impulse, 1963.		
Sunrise, Sunset Lee Morgan, *Delightfulee,* Blue Note, 1966.		
Sunshower Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.		
Super Jet Tadd Dameron, *Mating Call,* Fantasy, 1956.	REB 2	
The Surrey With The Fringe On Top McCoy Tyner, *Time For Tyner,* Blue Note, 1968.		
Sweet And Lovely Thelonious Monk, *Solo Monk,* Columbia, 1965.	NRB 2	59
Sweet Georgia Brown *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.	SRB	39
Sweet Lorraine Cedar Walton, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1992.	NRB 3	52
'S Wonderful *Art Pepper With The Sonny Clark Trio, Volume I,* T IS, 1953.	SRB	
Syeeda's Song Flute John Coltrane, *Giant Steps,* Atlantic, 1959.	AJRB	
Tadd's Delight Sonny Clark Trio, *Sonny Clark Trio,* Blue Note, 1957.	AJRB	
•Take The "A"Train Duke Ellington And Billy Strayhorn, *Piano Duets: Great TimesI,* Riverside, 1958.	NRB 1	12, 65
Take The Coltrane *Duke Ellington And John Coltrane,* MCA / Impulse, 1962.		
Taking A Chance On Love *Sonny Stitt, Bud Powell, J.J. Johnson,* Prestige, 1949.	NRB 3	
•Tangerine *Coleman Hawkins Encounters Ben Webster,* Verve, 1959.		22
Teach Me Tonigh Errol Garner, *Concert By The Sea,* Columbia, 1955.	SRB	41
Tea For Two Thelonious Monk, *Criss Cross,* Columbia, 1963.	SRB	51
Tell Me A Bedtime Story Herbie Hancock, *Fat Albert Rotunda,* Warner Bros, 1970.	WGFB	
Tempus Fugit *The Genius Of Bud Powell,* Verve, 1949.		
Tenderly Phineas Newborn, Jr., *Harlem Blues,* Contemporary, 1969.	NRB 1	44

乐 曲	Fake Book	Aebersold
•Tenor Madness Sonny Rollins, ***Tenor Madness,*** Prestige, 1956.	REB 1	8
Tetragon Joe Henderson, ***Tetragon,*** Milestone, 1968.		
That Old Black Magic Ike Quebec, ***Blue And Sentimental,*** Blue Note, 1961.		
That Old Devil Moon Sonny Rollins, ***A Night At The Village Vanguard, Volume II,*** Blue Note, 1957.		25
That Old Feeling Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Three Blind Mice, Volume I,*** Blue Note, 1962.	NRB 3	
That's All Donald Byrd, ***Chant,*** Blue Note, 1961.	NRB 2	41
Thelonious Thelonious Monk, ***Underground,*** Columbia, 1967.		56
•The Theme Miles Davis, ***Workin',*** Prestige, 1956.		7
Theme For Ernie John Coltrane, ***Soultrane,*** Prestige, 1958.	NRB 1	36
Theme For Maxine Woody Shaw, ***Rosewood,*** Columbia, 1977.		
•There Is No Greater Love Miles Davis, ***The Complete Concert, 1964,*** Columbia.	NRB 2	34
There's A Small Hotel Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1954.	SRB	20
•There Will Never Be Another You Woody Shaw, ***Solid,*** Muse, 1987.	NRB 1	15, 44
These Foolish Things Thelonious Monk, ***Solo Monk,*** Columbia, 1965.	NRB 1	
They Can't Take That Away From Me Red Garland, ***All Mornin' Long,*** Fantasy, 1957.	SRB	
They Say That Falling In Love Is Wonderful ***John Coltrane And Johnny Hartman,*** MCA /Impulse, 1963.		
•Things Ain't What They Used To Be Duke Ellington, ***Piano Reflections,*** Capitol, 1953.		
The Things We Did Last Summer Grant Green, ***Nigeria,*** Blue Note, 1962.		
Think Of One Thelonious Monk, ***Criss Cross,*** Columbia, 1963.		
•Think On Me Woody Shaw, ***The Blackstone Legacy,*** Contemporary, 1970.	WGFB	
This Can't Be Love Ahmad Jamal, ***Poinciana,*** MCA, 1958.		
This Here Bobby Timmons, ***This Here Is,*** Riverside, 1960.		13
This I Dig Of You Hank Mobley, ***Soul Station,*** Blue Note, 1960.		38, 59
This Is Always Dave McKenna, ***My Friend The Piano,*** Concord, 1986.	SRB	
This Is For Albert Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Caravan,*** Fantasy, 1962.	WGFB	33
This Is New Kenny Drew, ***The Riverside Collection,*** Fantasy, 1957.	NRB 3	

乐曲	Fake Book Aebersold	
This Love Of Mine Kenny Dorham, Bainbridge.		
This Time The Dream's On Me Steve Grossman, ***Way Out East, Volume I,*** Red Record, 1984.		
Thou Swell ***The Horace Silver Trio,*** Blue Note, 1952.	SRB	
Three Flowers McCoy Tyner, ***Today And Tomorrow,*** Impulse, 1963.		
Three Little Words Sonny Rollins, ***Reevaluation: The Impulse Years,*** Impulse, 1965.	NRB 2	51
Time After Time Curtis Counce, ***Landslide,*** Contemporary, 1957.	SRB	41
A Time For Love Bill Evans, ***Alone,*** Verve, 1969.	SRB	40
Time On My Hands Art Tatum, ***The Complete Capitol Masterpieces, Volume I,*** Capitol, 1949.	SRB	
Time Was John Coltrane, ***Coltrane,*** Prestige, 1957.		
Tiny Capers ***Clifford Brown,*** EMI, 1954.	NRB 3	53
To Kill A Brick Woody Shaw, ***Woody Three,*** Columbia, 1979.		
Tomorrow's Destiny Woody Shaw, ***Little Red's Fantasy,*** Muse, 1976.		9
Tom Thumb Wayne Shorter, ***Schizophrenia,*** Blue Note, 1967.		
Tones For Joan's Bones Chick Corea, ***Inner Space,*** Atlantic, 1966.	WGFB	
Too Marvelous For Words Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.	SRB	39
Too Young To Go Steady John Coltrane, ***Ballads,*** MCA /Impulse, 1961.		52
The Touch Of Your Lips Woody Shaw, ***Setting Standards,*** Muse, 1983.		
Tour De Force Dizzy Gillespie, ***Tour De Force,*** Verve, 1955.		
Toy Tune Wayne Shorter, ***Etcetera,*** Blue Note, 1965.	NRB 3	
Tricotism Lucky Thompson, ***Tricotism,*** Impulse, 1956.	AJRB	
Trinkle Tinkle Thelonious Monk, ***The London Collection, Volume I,*** Black Lion, 1970.		
Triste Joe Henderson, ***Double Rainbow,*** Verve, 1994.	NRB 1, REB 2	
•Tune Up Miles Davis, ***Cookin',*** Prestige, 1956.	NRB 1, REB 2	7, 65
26-2 John Coltrane, ***Coltrane's Sound,*** Atlantic, 1960.	NRB 2	28
Two Bass Hit Sonny Clark Trio, ***Sonny Clark Trio,*** Blue Note, 1957.	REB 2	
Tyrone Larry Young, ***Into Somethin',*** Blue Note, 1964.		

乐 曲	Fake Book	Aebersold
Ugetsu (Fantasy In D) Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Ugetsu,*** Blue Note, 1963.	AJRB, REB 2	35
Una Mas Kenny Dorham, ***Una Mas,*** Blue Note, 1963.		
Una Muy Bonita Ornette Coleman, ***Change Of The Century,*** Atlantic, 1960.	WGFB	
Undecided Red Garland, ***High Pressure,*** Fantasy, 1957.		
Unforgettable ***Pepper Adams Quintet,*** VSOP, 1957.	NRB 2	58
United Woody Shaw, ***United,*** Columbia, 1981.		
•Unit Seven Wynton Kelly And Wes Montgomery, ***Smokin' At The Half Note,*** Verve, 1965.	NRB 1, REB 2	13
Un Poco Loco ***The Amazing Bud Powell, Volume I,*** Blue Note, 1951.		
Until The Real Thing Comes Along Dexter Gordon, ***A Swingin' Affair,*** Blue Note, 1962.	SRB	
Up'gainst The Wall John Coltrane, ***Impressions,*** MCA / Impulse, 1962.		28
•Up Jumped Spring Art Blakey And The Jazz Messengers, ***Three Blind Mice, Volume I,*** Blue Note, 1962.	NRB 1	60
•Upper Manhattan Medical Group (UMMG) Duke Ellington, ***And His Mother Called Him Bill,*** Bluebird, 1967.		
•Valse Hot Max Roach, ***Jazz In 3/4 Time,*** Emarcy, 1958.	AJRB	8
Valse Triste Wayne Shorter, ***The Soothsayer,*** Blue Note, 1965.		
Very Early Bill Evans, ***Re: Person I Knew,*** Fantasy, 1974.	NRB 1	45
The Very Thought Of You Art Tatum, ***The Complete Pablo Solo Masterpieces,*** Pablo, 1953.		41
Vierd Blues Miles Davis, ***Collector's Items,*** Prestige, 1953.		7
Violets For Your Furs John Coltrane, ***Coltrane,*** Prestige, 1957.		23
Virgo Wayne Shorter, ***Night Dreamer,*** Blue Note, 1964.		33
Voyage ***Benny Golson Quartet,*** LRC, 1990.	NRB 1	
Wabash Cannonball Adderley And John Coltrane, ***Cannonball And Coltrane,*** Emarcy, 1959.		
Wail ***The Amazing Bud Powell, Volume I,*** Blue Note, 1949.		
•Walkin' Miles Davis, ***Cookin' At The Plugged Nickel,*** Columbia, 1965.	SRB, REB 2	

乐曲	Fake Book	Aebersold
Waltz For Debby Bill Evans, ***Waltz For Debby,*** Fantasy, 1961.	NRB 1	45
Warm Valley Kenny Barron, ***The Only One,*** Reservoir, 1990.	NRB 3	48
Watch What Happens Phineas Newborn, Jr., ***Back Home,*** Contemporary, 1976.	NRB 1	
Watermelon Man Herbie Hancock, ***Takin' Off,*** Blue Note, 1962.		11, 54
The Water's Edge Tom Harrell, ***Visions,*** Contemporary, 1987.		63
•Wave McCoy Tyner, ***Supertrios,*** Milestone, 1977.	NRB 1, REB 2	31
•The Way You Look Tonight Wallace Roney, ***The Standard Bearer,*** Muse, 1989.	NRB 1	55, 61
•(You're A) Weaver Of Dreams Cannonball Adderley And John Coltrane, ***Cannonball And Coltrane,*** Emarcy, 1959.	NRB 1	46
We'll Be Together Again McCoy Tyner, ***Nights Of Ballads And Blues,*** Impulse, 1963.	NRB 1	
•Well, You Needn't Thelonious Monk, ***Genius Of Modern Music, Volume I,*** Blue Note, 1947.	NRB 1	56
West Coast Blues Tommy Flanagan, ***Something Borrowed, Something Blue,*** Fantasy, 1978.	NRB 1	43, 62
What A Difference A Day Made Mulgrew Miller, ***From Day To Day,*** Landmark, 1990.	NRB 2	
What Am I Here For? ***Clifford Brown And Max Roach,*** Emarcy, 1954.	SRB	
What Is There To Say? Benny Green, ***In This Direction,*** Criss Cross, 1988.		
•What Is This Thing Called Love Clifford Brown And Max Roach, ***At Basin Street,*** Emarcy, 1956.	SRB	15, 41
•What's New? John Coltrane, ***Ballads,*** MCA /Impulse, 1961.	NRB 1	41
What The World Needs Now Is Love Mulgrew Miller, ***The Countdown,*** Landmark, 1988.	SRB	
When I Fall In Love Miles Davis, ***Steamin',*** Prestige, 1956.		
•When Lights Are Low Miles Davis, ***Cookin',*** Prestige, 1956.	NRB 3	52
•When Sunny Gets Blue McCoy Tyner, ***Today And Tomorrow,*** Impulse, 1963.		49
When The Saints Go Marchin' In Blue Mitchell, ***Out Of The Blue,*** Fantasy, 1958.	REB 1	
When Will The Blues Leave? Ornette Coleman, ***Something Else!,*** Fantasy, 1959.	AJRB	
When You're Smiling Yusef Lateef, ***Into Something,*** Prestige/New Jazz, 1961.		
When Your Lover Has Gone Sonny Rollins, ***Tenor Madness,*** Prestige, 1956.	SRB	41
When You Wish Upon A Star Sonny Rollins, ***Alternatives,*** Bluebird, 1964.		58

乐 曲	Fake Book Aebersold	
Where Are You? Dexter Gordon, *Go!,* Blue Note, 1962.	NRB 3	
Where Or When Errol Garner, *Concert By The Sea,* Columbia, 1955.	SRB	
While My Lady Sleeps John Coltrane, *Coltrane,* Prestige, 1957.		
Whispering *Miles Davis And Horns,* Prestige, 1953.		
•Whisper Not *Benny Golson's New York Scene,* Contemporary, 1957.	NRB 2, REB 2	14
Who Can I Turn To? Mulgrew Miller, *Time And Again,* Landmark, 1991.	NRB 1	
Who Cares? Geoff Keezer, *Waiting In The Wings,* Sunnyside, 1988.	SRB	
Why Do I Love You? Kenny Dorham, *Showboat,* Bainbridge, 1960.		55
Why Was I Born? Red Garland, *The PC Blues,* Prestige, 1957.		
•Wild Flower Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.	NRB 1	33
Willow Weep For Me Red Garland, *Groovy,* Prestige, 1956.	NRB 1	
Will You Still Be Mine? Red Garland, *Groovy,* Prestige, 1956.	NRB 2	23
•Windows Stan Getz, *Sweet Rain,* Verve, 1967.	NRB 2	
Wingspan Mulgrew Miller, *Wingspan,* Landmark, 1987.		
Wise One John Coltrane, *Crescent,* MCA / Impulse, 1964.	NRB 2	
•Witchcraft Kenny Barron, *Maybeck Recital Hall Series,* Concord, 1990.	NRB 1	44
•Witch Hunt Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.	WGFB	33
With A Song In My Heart Sonny Clark, *Sonny's Crib,* Blue Note, 1957.	SRB	51
•Without A Song Joe Henderson, *The Kicker,* Blue Note, 1967.	NRB 2	34
Wives And Lovers Grant Green, *Matador,* Blue Note, 1965.		22
Wonderful, Wonderful Sonny Rollins, *Newk's Time,* Blue Note, 1958.		
•Woody'n You (Algo Bueno) Miles Davis, *Relaxin',* Prestige, 1956.	NRB 2	65
Work Steve Lacy, *Soprano Sax,* Fantasy, 1957.		
Work Song Cannonball Adderley, *Them Dirty Blues,* Riverside, 1960.	REB 1	13
Worry Later (San Francisco Holiday) Thelonious Monk, *Evidence,* Milestone, 1959.		
Wrap Your Troubles In Dreams Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 2	

乐曲	Fake Book	Aebersold
•Yardbird Suite *Max Roach Plays Charlie Parker,* Emarcy, 1958	AJRB, REB 1	6
•Yes Or No Wayne Shorter, *Juju,* Blue Note, 1964	NRB 1	33
•Yesterdays Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.	NRB 1	55
You And The Night And The Music Mulgrew Miller, *Time And Again,* Landmark, 1991.	SRB	41
You Are Too Beautiful *John Coltrane And Johnny Hartman,* MCA /Impulse, 1963.	SRB	
You'd Be So Nice To Come Home To McCoy Tyner, *Today And Tomorrow,* Impulse, 1963.	SRB	
•You Don't Know What Love Is John Coltrane, *Ballads,* MCA /Impulse, 1961.		32
You Go To My Head *The Amazing Bud Powell, Volume I,* Blue Note, 1949.	SRB	40
•You Know I Care Joe Henderson, *Inner Urge,* Blue Note, 1964.	AJRB	
You Leave Me Breathless John Coltrane With The Red Garland Trio, *Traneing In,* Prestige, 1957.		
Young And Foolish *Bill Evans And Tony Bennett,* Fantasy, 1975.		
You're Blasé Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1954.		
You're Driving Me Crazy Art Tatum, *The Complete Pablo Solo Masterpieces,* Pablo, 1953.		
You're Mine You Benny Golson, *New York Scene,* Fantasy, 1957.		
•You're My Everything Freddie Hubbard, *Hub-Tones,* Blue Note, 1962.	NRB 2	41
•You Say You Care John Coltrane, *Soultrane,* Prestige, 1958.	NRB 2	23
•You Stepped Out Of A Dream Dexter Gordon, *A Swingin' Affair,* Blue Note, 1962.	NRB 3	34, 59
You Taught My Heart To Sing McCoy Tyner, *Revelations,* Blue Note, 1988.	SRB	
You Took Advantage Of Me Art Tatum, *The Complete Capitol Recordings, Volume II,* Capitol, 1949.	SRB	
•You've Changed Yusef Lateef, *Into Something,* Fantasy, 1961.	NRB 3	32
Y Todavia La Quiero Joe Henderson, *Relaxin' At Camarillo,* Fantasy, 1979.		

其他

第二十二章　萨尔萨（Salsa）和拉丁爵士

◎ 什么是“拉丁音乐”？
◎ 基础节奏（Clave）
◎ 看不见的小节线
◎ 一堂历史课

拉丁美洲的音乐是一个范畴广泛的课题，需要几大本书才能充分地讲述。本章内容集中于爵士乐手所需要的一些技巧，从而可以在爵士乐曲中运用“非洲 - 古巴”（Afro-Cuban）节奏。但首先，我们来讨论一些拉丁音乐的总体内容。

什么是“拉丁音乐”？

美国人对于“拉丁音乐”（Latin Music）这一术语的使用一般来说很随意，显得这是一种土生土长的音乐，而并非是让人难以置信的复杂混合体。从格兰德河（Rio Grande）向南一直到火地岛（Tierra del Fuego），这块大陆上的音乐受到非洲、西班牙、葡萄牙、英国、法国、荷兰、意大利、德国、中东、印度以及成千上万美洲原生文化的影响。玻利维亚安第斯高原的 Altiplano 音乐和墨西哥的 mariachi 歌舞音乐之间的联系，并不比莫扎特和 B. B. King 的音乐之间的联系强多少。这些音乐有联系，但联系很微弱。

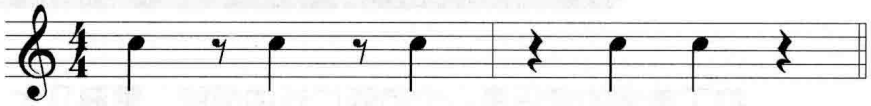
巴西和“非洲 - 古巴”音乐是拉丁音乐中对爵士乐影响最大的两种音乐种类。巴西音乐已经超出本书所论述的范围。要把“非洲 - 古巴”音乐的节奏运用于爵士乐曲中，你需要了解一些有关于基础节奏（*clave*）这种节奏型的知识，这章主要就是讨论这一内容。

基础节奏(Clave)

“非洲 - 古巴”音乐——也称为萨尔萨——最最独特的一点是它严格遵循一种叫作 clave 的节奏型(发音为 "clah-vay")。在一支 salsa 乐队里，每一件节奏乐器——钢琴、贝司、天巴鼓(timbales)、conga 鼓、bongo 鼓、guiro、牛铃(cowbell)——演奏一种节奏，这些节奏能像拼图中的每一块那样美妙地交织在一起。把它们结合在一起的就是 clave。

22-1

前进式 clave (也叫作) 3 & 2



22-2

颠倒式 clave (也叫作) 2 & 3

22-3

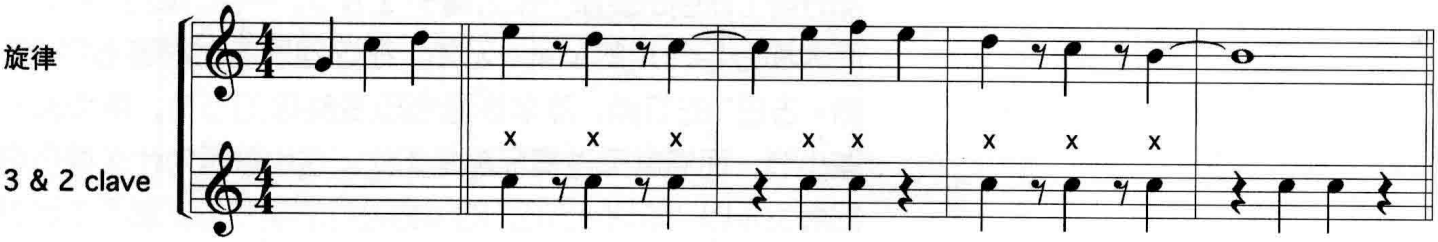
非洲 (或者“伦巴”) clave

Clave 是一种两个小节的节奏型，有两种形式：前进式(forward clave)，也叫作“3 & 2”(**谱 22–1**)，以及颠倒式(reverse clave)，也叫“2 & 3”(**谱 22–2**)。在“3 & 2”或前进式中，重音落在第一小节的第一拍、第二拍的“弱”半拍和第四拍上，以及落在第二小节的第二和第四拍上。在“2 & 3”或颠倒式中，这一节奏型正好被反过来。还有一种 clave，被称为伦巴 clave(rumba clave)，或非洲 clave (African clave)，见**谱 22–3**。伦巴 clave 的“3”这一小节中，最后一个音被延迟了半拍，放在第四拍的“弱”半拍上。“非洲 - 古巴”音乐节奏的所有组成部分——鼓的节奏型、钢琴的反复段(montuno)、贝司旋律、主旋律的断句方法、管乐旋律——都必须与 clave 相吻合。

几乎所有的“非洲 - 古巴”音乐都采用前进式或颠倒式 clave 写成和演奏[1]。**谱 22–4** 给出了一首传统古巴乐曲 "Ave Maria Morena" 的前几个小节，这曲以前进式 clave 或称“3 & 2”写成。你可以看到，旋律的节奏清晰地表明了 clave 的节奏型，在前三小节中有八处与 clave 重合(x 记号表示)。关于 clave 最重要的一条规则是，一旦乐曲开始，clave 的顺序永远不变。

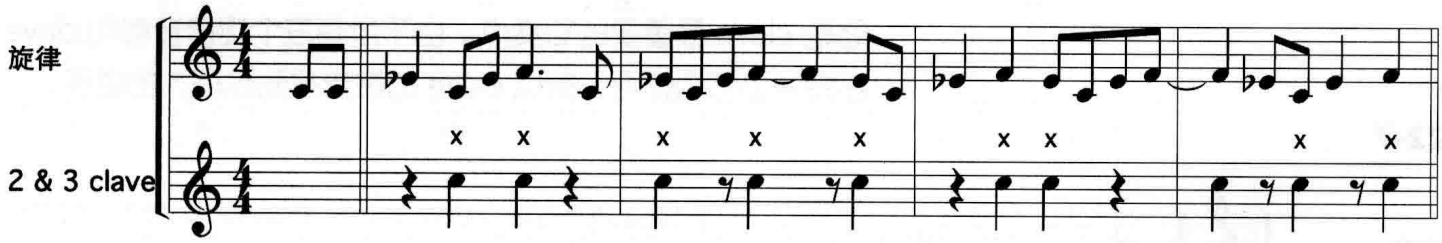
[1] 一个例外是 ***bomba*** 音乐，源自波多黎各，它建立在一种单小节的节奏型之上。

22-4

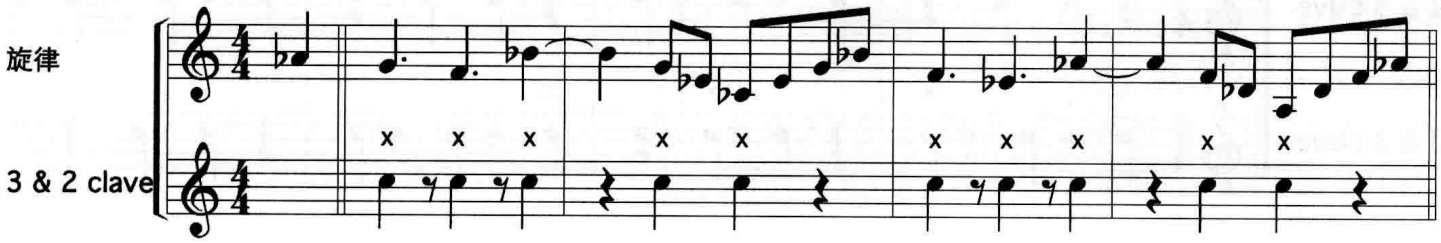


这一原则在你试着将“非洲 - 古巴”节奏运用于一首爵士乐曲时会产生很多问题。你必须决定曲子应该以前进式还是以颠倒式 clave 演奏。通常来说，旋律的节奏会提供显而易见的选择，比如在 Freddie Hubbard 的 "Birdlike"[2] 一曲的前奏里前四个小节中，应该用“2 & 3”节奏型，见**谱 22–5**。在这四个小节的前奏中，旋律音和 2 & 3 clave 在十次中有九次是一致的。另一首有着明显 clave 节奏型的曲子是 Cedar Walton 的 "Ojos De Rojo"[3]。请看**谱 22–6**，这首曲子前奏中前四个小节的旋律与 3 & 2 clave 节奏型十次中每一次都是一致的。

22-5



22-6



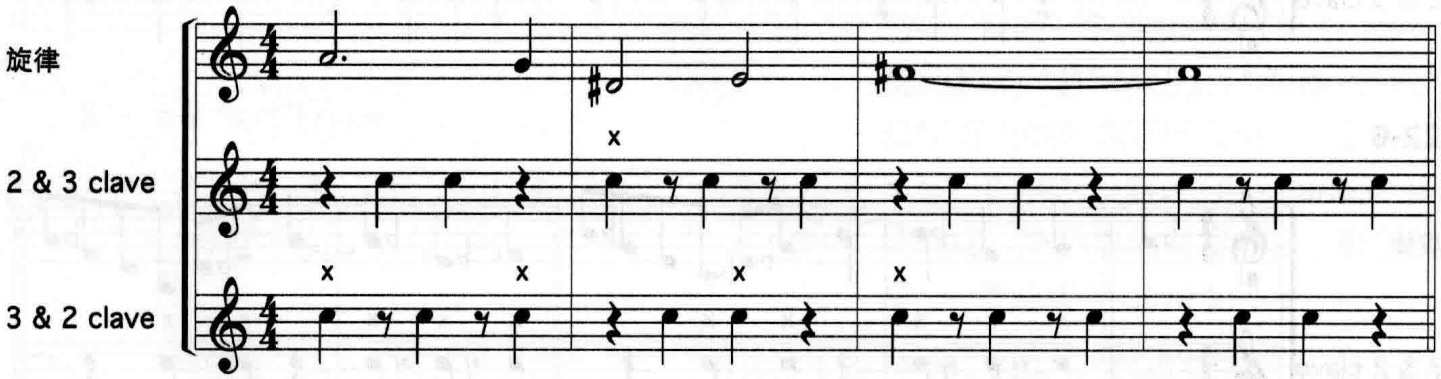
[2] Freddie Hubbard, ***Ready For Freddie,*** Blue Note, 1961.

[3] Cedar Walton, ***Eastern Rebellion 2,*** Timeless, 1975.

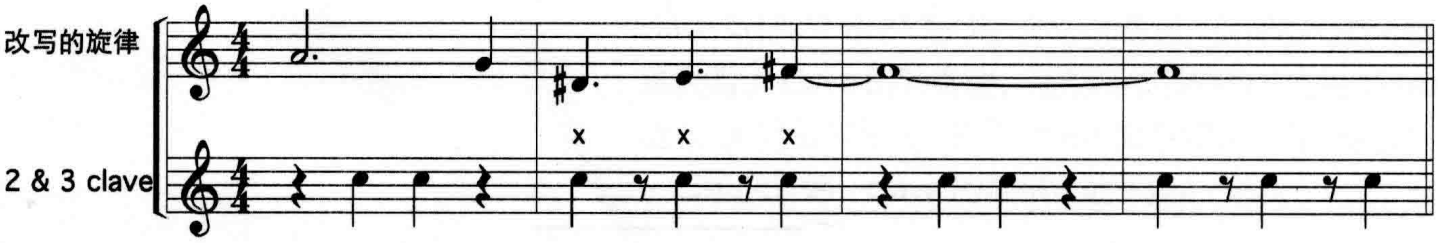
由于爵士乐作曲家一般不会考虑 clave 的影响，所以大部分爵士乐曲的旋律一部分属于 2 & 3，一部分属于 3 & 2，而大部分与特定的 clave 无关。在这些乐曲上很难运用“非洲 - 古巴”的节奏，除非你愿意改变旋律的节奏，或增减一些小节，而通常来说情况都是如此。这也就是为什么很多想把爵士乐以“非洲 - 古巴”的风格进行演奏的尝试都不太理想（嘿，让我们把 "Inner Urge" 演奏成一首 mambo）。一首曲子必须和 clave 中的一种吻合才会显得好听。

谱 22–7 给出了 Miles Davis 的 "Tune Up" 一曲的前四个小节。旋律下方的乐谱显示了 "Tune Up" 一曲的旋律和 3 & 2（前进式）以及 2 & 3（颠倒式）clave 在哪些地方吻合。你可以看到，旋律和 2 & 3 clave 只有一处是吻合的，但和 3 & 2 clave 有四处吻合。但是，这并不是说你一定要把 "Tune Up" 按照 3 & 2 来演奏。如果你把第 2 小节中的旋律改动一下，如**谱 22–8** 所示，那在这个小节中 "Tune Up" 就和 2 & 3 clave 三次吻合。更重要的是，三个音中的两个现在和 clave 中的第三拍的弱半拍以及第四拍相吻合，这两处是 clave 最重要的节奏点。由于所有三个旋律音都和 clave 在同一小节内吻合，所以 clave 的感觉得到了极大的增强。

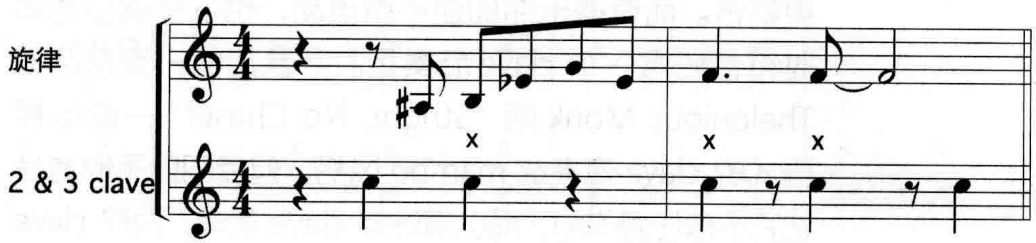
22-7



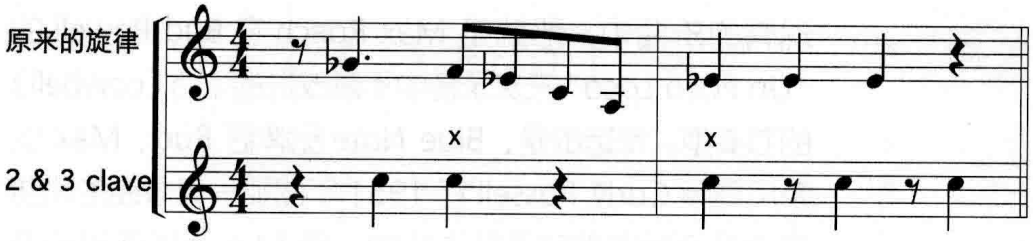
22-8



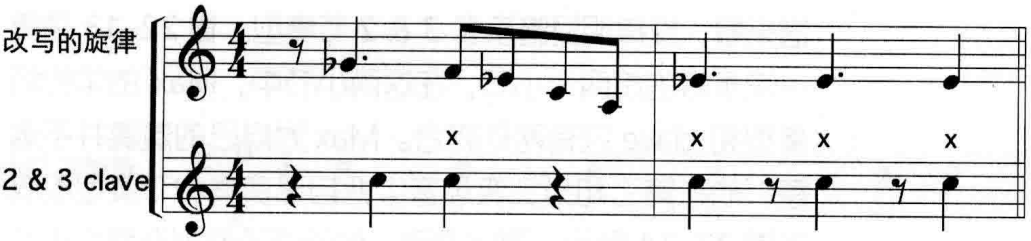
22-9



22-10



22-11



谱 22–9 给出了 Thelonious Monk 的 "Bye-Ya"[4] 一曲的前两个小节，暗示应该用 2 & 3 节奏型。但是，第 8 小节中的旋律——三个四分音符——和 2 & 3 节奏型中的“3”这一小节并不很吻合，请见**谱 22–10**。如果你把第 8 小节中的旋律改写为两个附点四分音符加一个四分音符，那就与 2 & 3 clave 吻合了，请见**谱 22–11**。

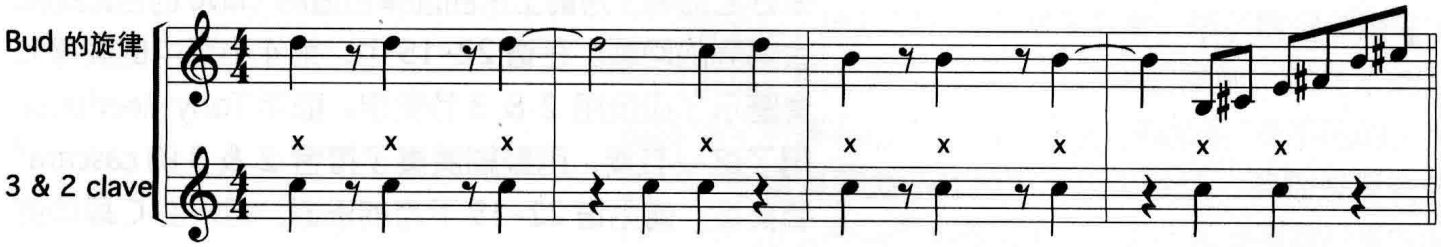
[4] Thelonious Monk, ***Monk's Dream,*** Columbia, 1962.

通常你只需要改动一到两个音，以使乐曲和 clave 更吻合。而有些乐曲即使不做改动，也或多或少地同时符合任意一个 clave 节奏型。我参加的一支乐队把 Thelonious Monk 的 "Stright, No Chaser" 一曲以颠倒式的 clave 演奏成 mambo 风格。但我们时不时地会把它不做任何改动，而以前进式 clave 演奏，两种 clave 效果都很好。

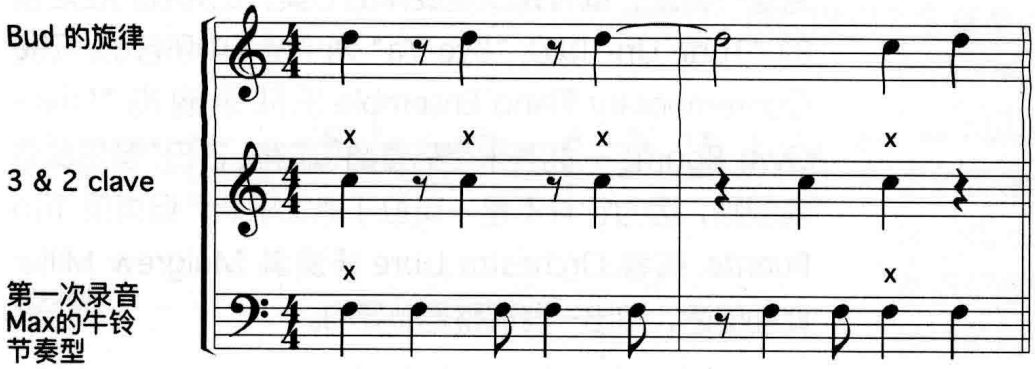
有一个最好的例子能说明爵士乐手把 clave 运用于现有的乐曲中，那就是 Max Roach 在 Bud Powell 的 "Un Poco Loco" 三次录音中不断改进的牛铃（cowbell）的节奏型。幸运的是，Blue Note 品牌把 Bud、Max 以及贝司手 Curly Russell 在 1951 年的那一天录制的此曲三个录音版本都收录在唱片中，而 Max 不断改进的节奏型是把 clave 运用于爵士乐曲的教科书般的案例。**谱 22–12** 给出了 Bud 此曲旋律的前四个小节，从下方的乐谱来看，旋律明显暗示了 3 & 2 节奏型。**谱 22–13** 是第一次录音的前两个小节，在这两小节中，Max 的牛铃节奏型和 clave 只有两处吻合。Max 对自己的演奏并不满意，他在第二和第三次录音中把自己演奏的节奏型改成了**谱 22–14** 所示。可以看到，他新的节奏型在两个小节中三次和 clave 相吻合，尤其是加强了 Bud 的旋律中第 1 小节的节奏。[5]

[5] ***The Amazing Bud Powell,*** Blue Note, 1951.
爵士乐圈子里，对于唱片公司是否应该发行多个录音版本的做法有分歧，很多乐手反对这一做法。画家和作家有时会把自己认为不佳的作品销毁，但是当乐手录完音以后，唱片公司可以出版这些录音的任何内容，包括演奏得不好的版本，除非乐手在合同里特别申明对于音乐有完全的控制权。Blue Note 不经意间发行的 "Un Poco Loco" 三个录音版本是对反对派出色的辩驳：类似于 Bud、Bird 和 Coltrane 这样的大师，就算他们不那么出色的录音版本，其历史价值也大大高于许多别的乐手的录音。

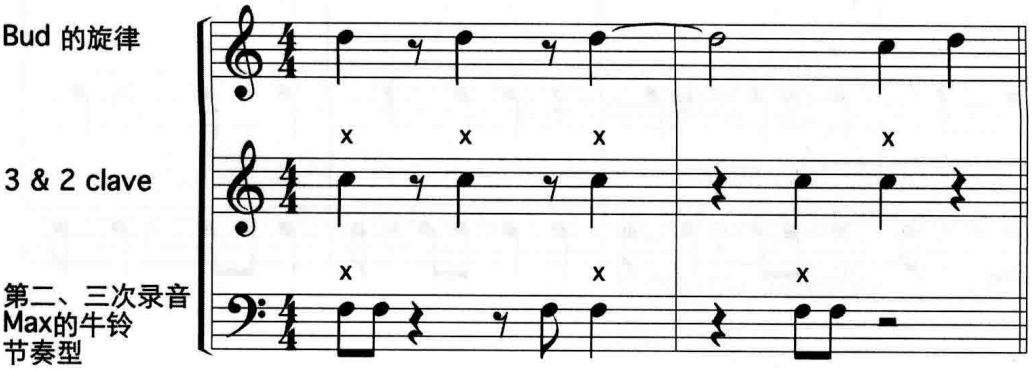
22-12



22-13

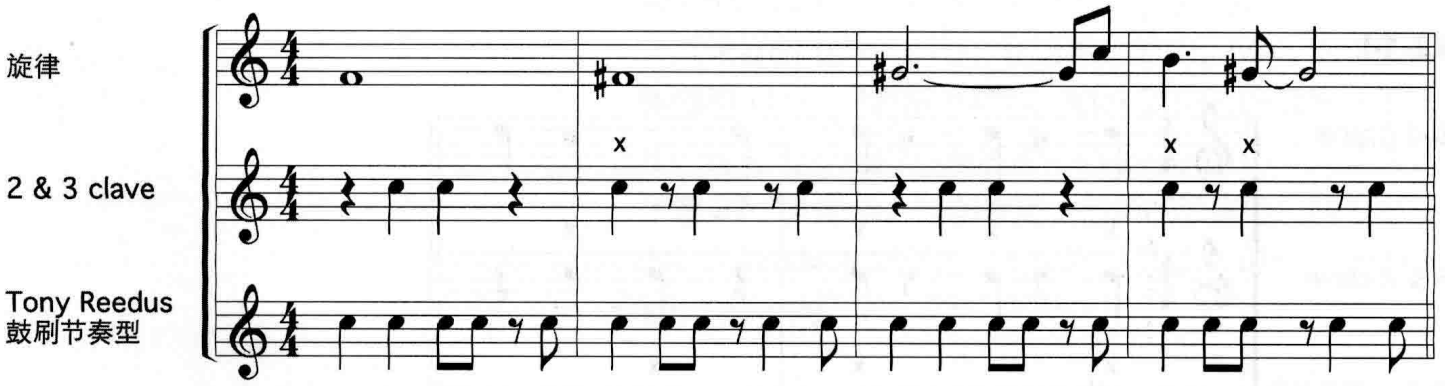


22-14

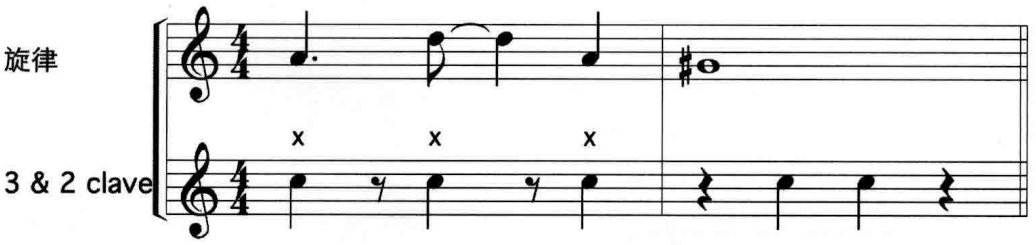


Mulgrew Miller 伟大的乐曲 "One's Own Room"[6] 很好地说明了为爵士乐曲选择合适的 clave 时自然而然会遇到的问题。在**谱 22–15** 中，第 4 小节中的旋律节奏暗示了应该用 2 & 3 节奏型。鼓手 Tony Reedus 采用了这一节奏，用鼓刷演奏了符合 2 & 3 的 cascara[7] 节奏型，请见**谱 22–15** 下方的乐谱。但乐曲 C 段中的旋律很明显的是 3 & 2 节奏，见**谱 22–16**。一支真正的拉丁爵士乐队会通过增加或减少一个小节的方法来应对这一问题，或者是改变旋律的节奏，比如我们在之前的 "Tune Up" 以及 "Bye-Ya" 两个例子中所做的。The Contemporary Piano Ensemble 乐队录制的 "One's Own Room" 一曲并未严格遵循“非洲 - 古巴”音乐的节奏原则，因为它并不是一支拉丁爵士乐队。但如果 Tito Puente 或者 Orchestra Libre 要演奏 Mulgrew Miller 此曲的话，做出一些调整是必要的。

22-15



22-16



[6] The Contemporary Piano Ensemble, ***The Key Players,*** Columbia, 1992.

[7] 这种节奏通常在天巴鼓（timbales）的侧面演奏。

看不见的小节线

由于拉丁音乐中充满了交叉节奏，所以给记谱带来了一些困难。西方音乐中有一条记谱的原则，就是不能跨越将 4/4 拍音乐每个小节一分为二的那条“看不见的小节线”[8]。尽管对于大多数西方音乐来说这一原则是很有效的，但它却使得一个小节的拉丁音乐的乐谱阅读起来变得困难。**谱 22–17** 给出了一段常见的钢琴 montuno，也就是一段反复的伴奏型，以西方音乐传统的方法记谱。它包含了 15 项信息（12 个音符以及 3 条连线）。**谱 22–18** 是以拉丁乐手常用的方式记的谱，忽略了“看不见的小节线”这一原则。这样记谱只包含十一项信息（十个音符以及一条连线）。忽略看不见的小节线可以让音乐记谱时包含更少的的信息“项目”，使之更容易阅读。当你习惯之后，你一定会更喜欢以忽视看不见的小节线的方法记录的拉丁音乐的乐谱。

22-17

22-18

一堂历史课

“非洲 - 古巴音乐”或者“salsa”这样的术语其实有误导性。Tito Puente、Jerry González、Mongo Santamaría、Emiliano Salvador、Eddie Palmieri 以及 Cal Tjader 等人的音乐混合了非洲的节奏，古巴、波多黎各、多米尼加共和国的音乐，以及美国的爵士乐。 Salsa（西班牙语里“调味汁”的意思）是由纽约的拉丁音乐推广人发明的词汇，而许多拉丁乐手很讨厌这一用词，就像许多美国的黑人乐手很讨厌爵士乐这一说法。

[8] 也叫作“想象中的小节线”。

波多黎各把非洲 - 古巴音乐融入自己的传统音乐中，创造出具有本地特色的音乐。自 1950 年代开始，超过 100 万波多黎各人移民到美国本土，包括数千名在纽约定居的乐手。今日的非洲 - 古巴音乐主要是沿着纽约 - 迈阿密 - 哈瓦那 - 圣胡安这一纵轴线展开，但由于美国对古巴实施的贸易和旅行制裁（截止本书英文版出版的 1995 年仍然如此），它在哈瓦那的发展受到了极大的限制。Salsa 在其他西班牙语国家也十分流行，比如多米尼加、巴拿马、尼加拉瓜、哥伦比亚以及委内瑞拉。

非洲的奴隶们把各种鼓、节奏型、呼号歌等等带到了古巴，混合以西班牙的和声、旋律、歌曲以及舞蹈，最终演进为非洲 - 古巴音乐。从 19 世纪末开始，非洲 - 古巴音乐也受到爵士乐的巨大影响。古巴和美国地理位置接近，也更促成了这种影响。文化交流是双向的。在古巴革命之前，许多乐队频繁地往来于两个国家之间。从诞生之日起，爵士乐就拥有一种被称为“西班牙色彩”（Spanish tinge）的音乐元素，这得益于迈阿密、新奥尔良、哈瓦那，以及其他加勒比地区海港城市之间的贸易和人员交流。

Eddie Palmieri

1930年代就在美国大受欢迎的类似Xavier Cugat[9]这样的乐队为1940和50年代Machito[10]以及Tito Puente[11]所领导的乐队的成功奠定了基础。其他为爵士乐和非洲-古巴音乐相结合做出贡献的乐手包括Mario Bauzá[12]、Juan Tizol（他是"Caravan"一曲的作者，并且是Duke Ellington乐队的长期成员）以及Chano Pozo，他在1940年代与Dizzy Gillespie合作过[13]。其他拉丁/爵士乐的重要人物包括Peruchín（即Pedro Justiz）[14]、Cal Tjader[15]、Mongo Santamaría[16]、Willie Bobo[17]、Jerry González[18]以及其中最重要的人物Eddie Palmieri[19]。Tito Puente[20]在1980年代从大乐队转向了拉丁爵士六重奏，他的乐队和Manny Oquendo's Libre[21]乐队一起，成为1990年代最出色的两支拉丁爵士乐队。

许多美国爵士乐手和拉丁乐队一起演出，学习这种音乐，并把clave吸收入自己的演奏中。这些人包括钢琴手Bud Powell[22]、Chick Corea[23]以及Herbie Hancock[24]。许多Thelonious Monk的乐曲强烈地暗含了clave节奏，当然我并不知道Monk在年轻时是否和拉丁乐队合作过，甚至是否学习过这种音乐。Jerry González录制过一张完全是Monk的曲子的唱片[25]。

---

[9] ***Xavier Cugat & His Orchestra,*** Tumbao, 1940-42.

[10] Machito, ***Tremendo Cumban,*** Tumbao, 1949-52.

[11] Tito Puente, ***Cuban Carnival,*** RCA.

[12] ***Mario Bauza & Graciela,*** Caimán.

[13] Dizzy Gillespie, ***Pleyel 48,*** Vogue, 1948.

[14] ***Peruchín And His Rhythm,*** Puchito.

[15] Cal Tjader, ***Soul Burst,*** Verve, 1966.

[16] Mongo Santamaría, ***Mongo At The Village Gate,*** Riverside, 1963.

[17] Willie Bobo, ***Uno, Dos, Tres,*** Verve, 1966.

[18] Jerry González, ***Ya Yo Me Curé,*** Pangea, 1979.

[19] Eddie Palmieri, ***El Sonido Nuevo,*** Verve, 1966.

[20] Tito Puente, ***El Rey,*** Concord Picante, 1984.

[21] Manny Oquendo's Libre, ***Mejor Que Nunca,*** Milestone, 1994.

[22] 听一下我们之前提到过的Bud "Un Poco Loco"一曲，选自***The Amazing Bud Powell,*** Blue Note, 1951.

[23] 听一下Chick演奏的"Descarga Cubana"，选自Cal Tjader的唱片***Soul Burst,*** Verve, 1966；他演奏的"Viva Peraza"，选自Armando Peraza的唱片***Wild Thing,*** Skye, 1968；以及在Joe Henderson的"Ya Todavía La Quiero"一曲中的演奏，选自Joe Henderson的唱片***Relaxin' At Camarillo,*** Contemporary, 1979.

[24] Herbie Hancock, ***Inventions And Dimensions,*** Blue Note, 1963.

[25] Jerry González, ***Rumba para Monk,*** Sunnyside, 1988.

大部分演奏拉丁爵士乐的乐队都会在乐手间做出一些妥协。团队里的爵士乐手是听着和弹着爵士乐长大的，他们关于拉丁音乐的知识常常是有限的。相反的情况对于团队中的拉丁乐手也是如此。有一小群主要是来自纽约的乐手，他们伴随这两种音乐长大，演奏这两种音乐都得心应手。这群乐手对于拉丁爵士的发展产生了重大的影响。这些人包括已经去世的长号手 Barry Rogers（他作为乐手和编曲在 Eddie Palmieri 1960 和 70 年代那支伟大的乐队里工作），萨克斯手 Mario Rivera（过去好多年一直是 Tito Puente 乐队的成员），钢琴手 Hilton Ruiz（他和 George Coleman 一起录制过唱片），以及小号手 / 打击乐手 Jerry González（他断断续续地与 McCoy Tyner 合作了很多年）。他们都参与了 Jerry González 的唱片 Ya Yo Me Curé[26] 的录制，这是历史上最出色的拉丁爵士唱片之一。另一张伟大的拉丁爵士唱片是 Eddie Palmieri 和 Cal Tjader 合作的唱片 El Sonido Nuevo[27]。Eddie 在这张唱片中的演奏重新定义了什么是拉丁爵士。

如果你要找一本更深入研究 clave, 以及有关非洲 - 古巴音乐历史的书籍，请参考 Rebeca Mauleón 所著的《Salsa 指南》（*The Salsa Guidebook*）[28]。

现在，我们要整理一下爵士乐理论中一些零零碎碎的信息，它们无法很好地列入我们之前章节中研究的内容，所以把它们单独放到一章里。

[26] Pangaea Records, 1979.

[27] Verve Records, 1966.

[28] Sher Music Co., P.O. Box 445 Petaluma, CA 94953.

第二十三章　简单的结尾

◎ 四个谜团
◎ 和声小调音阶
◎ 和声大调音阶
◎ 四声音阶
◎ 传统理论的局限
◎ 错误的音
◎ 批　评
◎ 书　评

本章会讨论各种各样不适合列入其他章节的内容，包括一些我在完成本书其他部分以后又新想到的问题，所以本章的标题是“简单的结尾”。

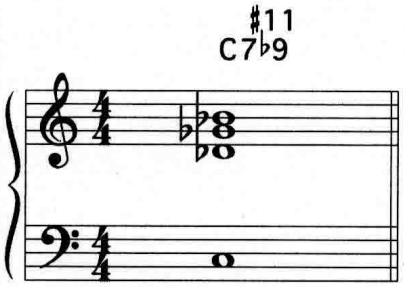
四个谜团

以下是一位善意的老师可能会告诉你的四件事。这些谜团其实并非如此。

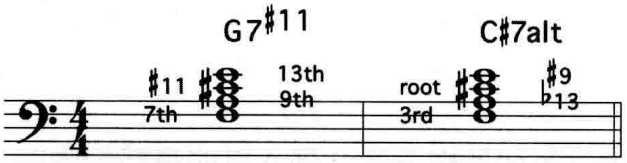
- 钢琴手在和贝司手一起演奏时不要弹奏原位和弦。
- 在一个属七和弦里你必须要同时使用三音和七音。
- 在一个 sus 和弦里四音取代三音的位置。
- 一个和弦里，有些音天然地就比别的音更好听。

我们先来破解谜团一。Bud Powell 和 Thelonious Monk 在百分之九十九的时间里都弹奏原位和弦。McCoy Tyner、Kenny Barron、Cedar Walton 以 及 Mulgrew Miller 也都经常弹奏原位和弦。这个谜团的起源可能是这样的：Red Garland 和 Wynton Kelly 以及 Bill Evans 在 1950 年代末开始将无根音左手和弦配置推广开来。在爵士钢琴教师们学习这种和弦配置方法以后，就告诉他们的学生“弹奏无根音和弦配置会给贝司手更多的发挥空间”，事实也确实如此。但这一说法很快就误传为“别弹奏原位和弦，你会挡住贝司手的去路”。尽管我大部分时间都在弹奏原位和弦，但从没有一个贝司手跟我说我碍了他的事。对于一名高中爵士乐队的钢琴手来说，他可能想找到原位 CΔ 和弦的配置都有困难，一位善意但错误的乐队指导告诉他“别弹奏原位和弦”会更让他手足无措。

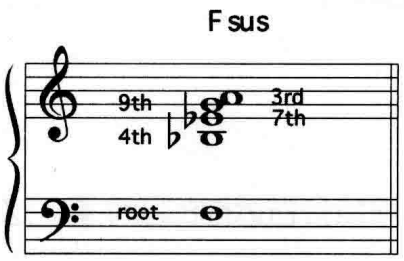
23-1



23-2



23-3



现在来看看谜团之二。如**谱 23–1** 所示，Bud Powell 在 1940 年代就在弹奏“无三音”的和弦配置，大部分最优秀的爵士钢琴手仍然这么弹。演奏**谱 23–2**，你会听到由 Herbie Hancock 以及其他钢琴手在 1960 年代早期发展起来的众多左手 V 级和弦配置之一。这一和弦配置——可同时适用于来自 D 旋律小调的 G7♯11 以及 C♯7alt 和弦——缺少 G7♯11 上的三音以及 C♯alt 上的七音[1]。未变化的属七和弦一般要求有三音和七音才能起到 V 级和弦的作用，但 V 级和弦多了任何变化音之后——♭9、♯9、♯11、♭13 等等——三音和七音就失去了大部分原有的重要性。换言之，在属七和弦上一定要使用三音和七音并不是什么神圣不可更改的事情。

谜团之三。**谱 23–3** 给出一个 Fsus 和弦（三音 A 在顶部），这是 Wynton Kelly 在 Miles Davis 录制的 "Someday My Prince Will Come"[2] 一曲中演奏的。这个三音恐怕是你在 sus 和弦上可以用的最美的音了。

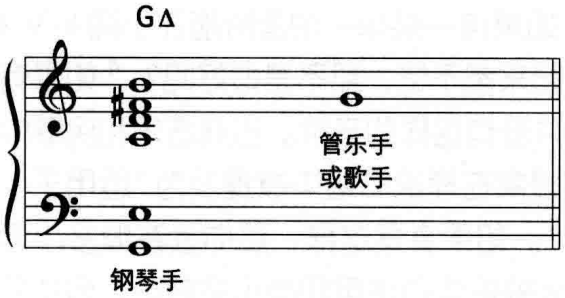
---

[1] 如果你已经掌握了旋律小调的和声，就会知道这一和弦配置是 D 旋律小调中的“特征”音——三音、五音、七音和九音——这意味着你也可以把它处理为 D-Δ、Esus♭9、FΔ♯5 以及 Bø。

[2] Miles Davis, ***Someday My Prince Will Come,*** Columbia, 1961.

谜团之四。这样的说法多多少少有一点道理，也就是一个和弦中的某几个音比其他的音好听。这一谜团通常表述如下："九音、十一音和十三音是更有意思的音"；"变化音比未变化的音更有意思"；"根音和五音是很乏味的音"。根据这种说法，你可能觉得九音比根音或五音更好听，或者是降十三音比原位十三音更有意思。但是当你和别的乐手一起演奏时，你演奏的音符成为所有人演奏的音符拼图中的一部分。根据你的乐队其他成员演奏音符的不同，根音可能是你能够演奏的最强有力的一个音。对于一个管乐手或歌手来说，大和弦的根音可能会是最幽暗或者最动听的一个音。和一个朋友一起演奏或演唱**谱 23–4**，你就会知道我的意思。

23-4



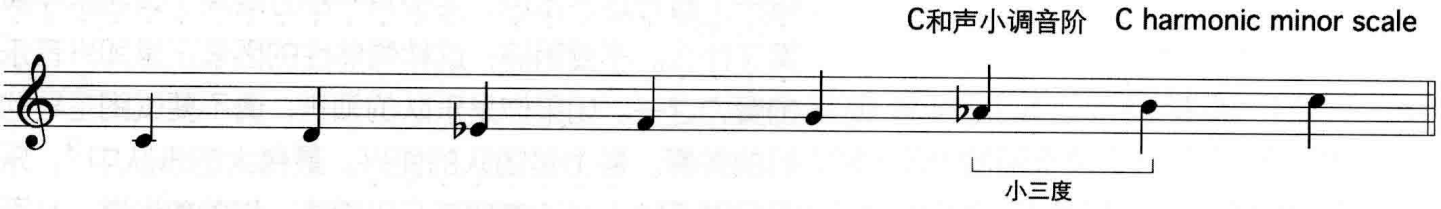
我随意地选择了根音作为例子。请记住：你演奏的每一个音符是否出色，至少有一部分取决于其他乐手演奏了什么。不要困惑；这种偶然性的因素正是即兴音乐的魔力之一。如果你是乐队的领班，请不要试图主导他们的演奏。爵士是团队的即兴。最伟大的乐队中[3]，乐手们对于别人的演奏拥有几乎雷达一样的敏锐感，从而每个乐手所演奏的每一个音符都能对别的乐手演奏的每一个音符起支持作用。让魔法自然而然地产生。

[3] 以下是其中一些：Miles Davis 早期的五重奏（John Coltrane、Red Garland、Paul Chambers 以及 Philly Joe Jones），成立于 1950 年代；Miles 1960 年代的五重奏（Wayne Shorter、Herbie Hancock、Ron Carter 以及 Tony Williams）；John Coltrane 的多支四重奏（McCoy Tyner、Reggie Workman 或者 Jimmy Garrison 以及 Elvin Jones）；Art Blakey 的六重奏，成员包括 Freddie Hubbard、Wayne Shorter、Curtis Fuller、Cedar Walton 以及 Reggie Workman。

和声小调音阶

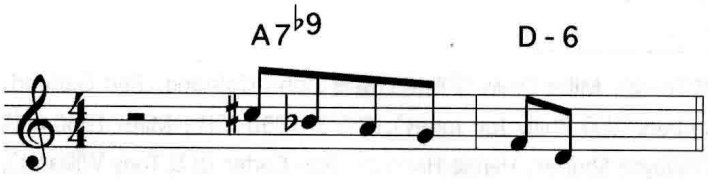
在大调音阶和声中，一条单一的母音阶可以运用于 II–V–I 进行的所有调式上。D 多利亚、G 混合利底亚以及 C 爱奥尼亚——这些用于 D-7–G7–C Δ 的调式——都来自于 C 大调。如果有一条单一的音阶能在小调 II–V–I 的三个和弦上听起来都不错，那不是很好吗？[4] 如果有确实是不错，但并没有这样的音阶。古典音乐和民歌中常用的和声小调经常在理论书籍中被提及为“运用于小调 II–V–I 的音阶”。如果真是这样，那你会在很多小调 II–V–I 上听到伟大的乐手们使用和声小调音阶，但他们并没有用这条音阶。他们会运用这条音阶的片断，但很少会使用整条音阶。

23-5



谱 23–5 给出了 C 和声小调音阶。请注意这条音阶的特征音程，六音和七音（A♭ 和 B）之间的小三度。在传统的音阶中，相邻的两个音之间并没有小三度的情况，比如在大调、旋律小调、减音阶和全音音阶中。有的乐手——比如 Booker Ervin 以及 Bud Powell——经常使用和声小调的模式，而其他伟大的乐手根本不用和声小调。**谱 23–6** 是 Bud 在他自己的 "Tempus Fugit"[5] 一曲的第 2、第 3 小节中演奏了 D 和声小调的六个音。请注意他在两个和弦，A7♭9 以及 D-6 上演奏了这一乐句。就如在 Bud 的乐句中那样，和声小调音阶最常用于向下五度解决到小和弦的 V7♭9 和弦。

23-6



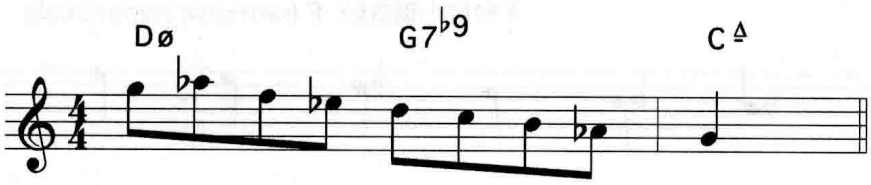
[4] C 小调的 II–V–I 进行可以是 Dø– G7alt– C-Δ 或者是 Dø– G7♭9– C-Δ。
[5] *The Amazing Bud Powell,* Verve, 1949.

23-7

谱 23–7 是 Joe Henderson 在 G7♭9 和弦解决到 C-Δ 和弦上演奏了一条 C 和声小调音阶，选自 Duke Pearson 的 "Idle Moments"[6] 一曲。

和声小调很少被完整使用的原因之一是它不适用于任何一个特定的和弦。无论你使用什么和弦，这条音阶中至少有一个音在与和弦做对比时，会听起来像是“避免”音。**谱 23–8** 给出了完整的 C 和声小调音阶，作为乐句运用于小调 II–V–I 进行 Dø–G7♭9–C-Δ。这条乐句听着很不错，也有很多伟大的乐手演奏它。在 Dø 和弦上用 E♭, 以及在 G7♭9 和弦上用 C，都是“避免”音。因为这八个音作为一个整体演奏时速度很快，所以不会显得不协和，我们的耳朵会接受它们。但是，当我们把 E♭ 和 C 保持住，持续地与 Dø 以及 G7♭9 和弦做对比时，你就会明白为什么爵士乐手称它们为“避免”音。[7]

23-8

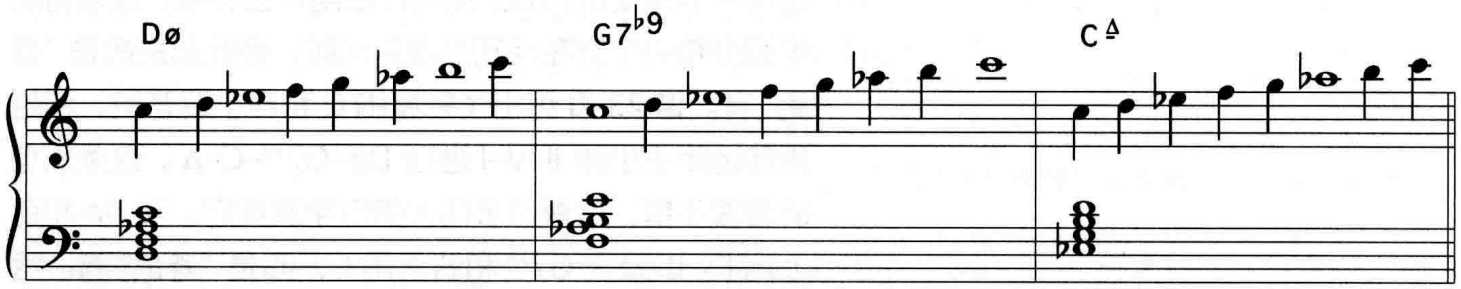


[6] Grant Green, *Idle Moments,* Blue Note, 1963.

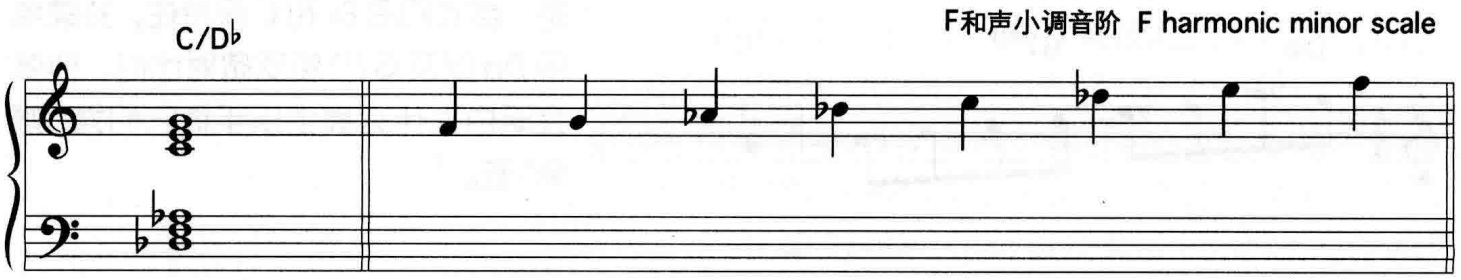
[7] 请记住，“避免”音并不是很准确的术语，但整整一代乐手都用它来表示“音阶中的一个音，但听起来不协和”。

让我们来分析一下上面提到的“避免”音。请看**谱23–9**，C和声小调音阶在C小调的II–V–I进行上使用，那几个全音符在和弦上演奏时特别不协和。在每个和弦上演奏音阶，再在和弦上保持持续的全音符。在Dø和弦上，E♭以及B听起来都很不协和。在G7♭9和弦上，C以及E♭都很不协和。而在C-Δ和弦上，A♭听起来很不协和。尽管和声小调的大部分音在用于小调II–V–I的三个和弦时听起来都比较协和，但这整条音阶却无法分别适用于这三个和弦。

23-9



23-10

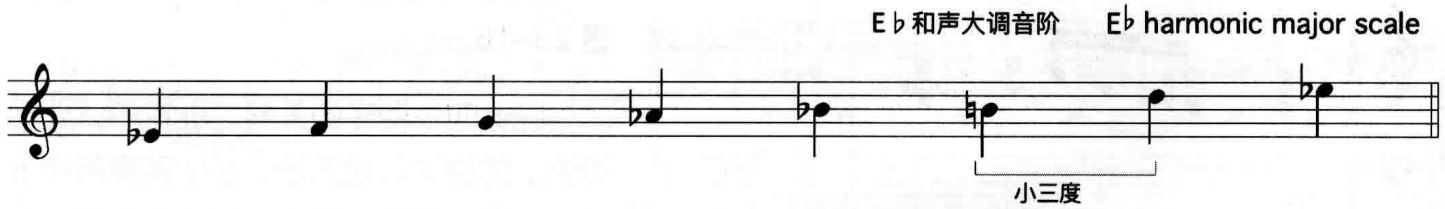


但请别认为你不能使用和声小调音阶。这是一组非常优美的音符，带有东欧以及中东的色彩。但对于你在理论书籍（包括本书）中读到的内容保持适度的疑问。**谱23–10**给出了一个和弦，用于这个和弦之上最合适的就是和声小调音阶。两个层叠起来的三和弦被记为一个斜线和弦，暗示要使用右边的F和声小调音阶。C/D♭和弦中有F和声小调音阶七个音中的六个，唯一缺少的音是B♭。和声小调音阶用于这个和弦听起来非常不错。

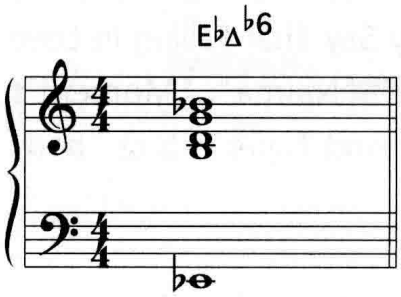
和声大调音阶

谱 23–11 给出了 E♭ 和声大调音阶。这条音阶与和声小调音阶一样，在六音和七音之间有一个小三度的特征音程，但根音和三音之间是一个大三度。演奏**谱 23–12**。Herbie Hancock 演奏了一个基于 E♭ 和声大调音阶的和弦，充满神秘和沉思的色彩，选自他的 "Dolphin Dance"[8] 一曲第 36 小节。和弦记号 E♭Δ$^{\flat 6}$ 只是标记 Herbie 这一和弦的一种方式，并不是一个标准的和弦记号。如果你使用这一记号，请准备好回答别人的疑问。

23-11

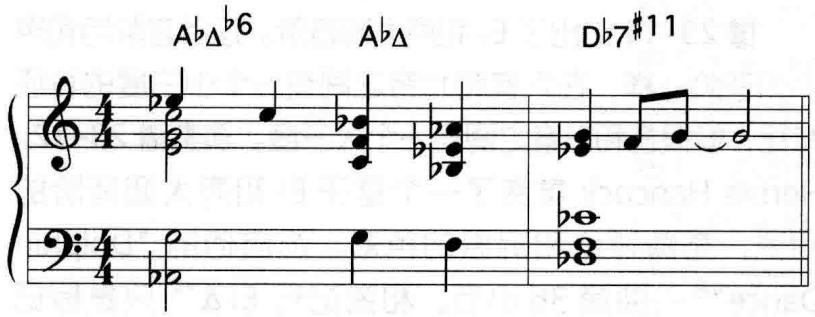


23-12

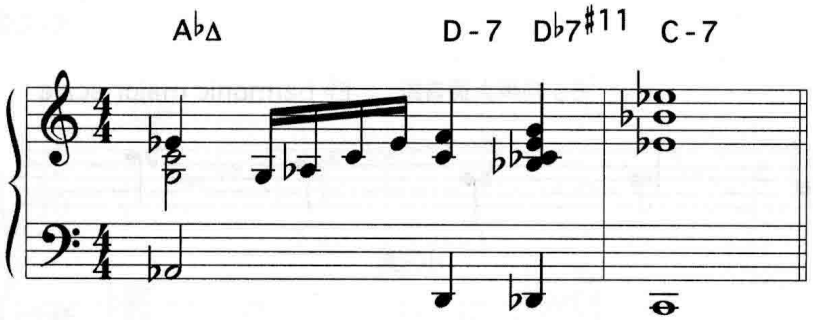


[8] Herbie Hancock, *Maiden Voyage,* Blue Note, 1965.

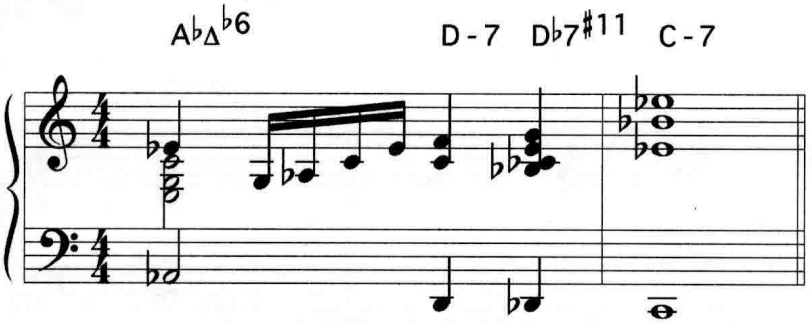
23-13



23-14

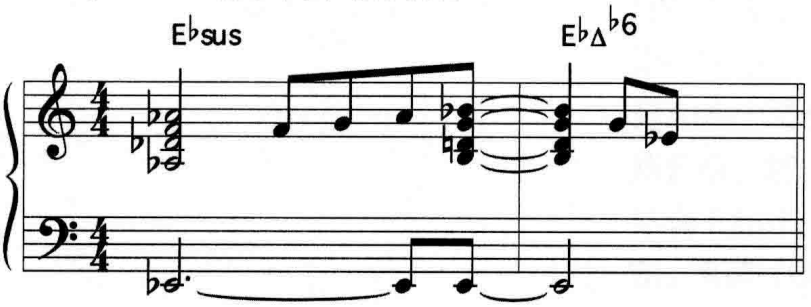


23-15



23-16

Kenny Werner 的钢琴和声做了简化



和声大调和弦经常用来替代大七和弦。**谱 23–13** 给出了 Harry Warren 的 "There Will Never Be Another You" 一曲的第 9、第 10 小节，原和弦 A♭Δ 被替换为 A♭Δ♭6，这是一个和声大调和弦。**谱 23–14** 是 Arthur Johnston 的 "Just One More Chance" 一曲的前两个小节。**谱 23–15** 给出的是同样这两个小节，A♭Δ♭6 和弦代替了原来的 A♭Δ 和弦。在 Kenny Werner 的 "Compensation"[9] 一曲的第 10 小节，你可以听到他演奏的 E♭Δ♭6，见**谱 23–16**。

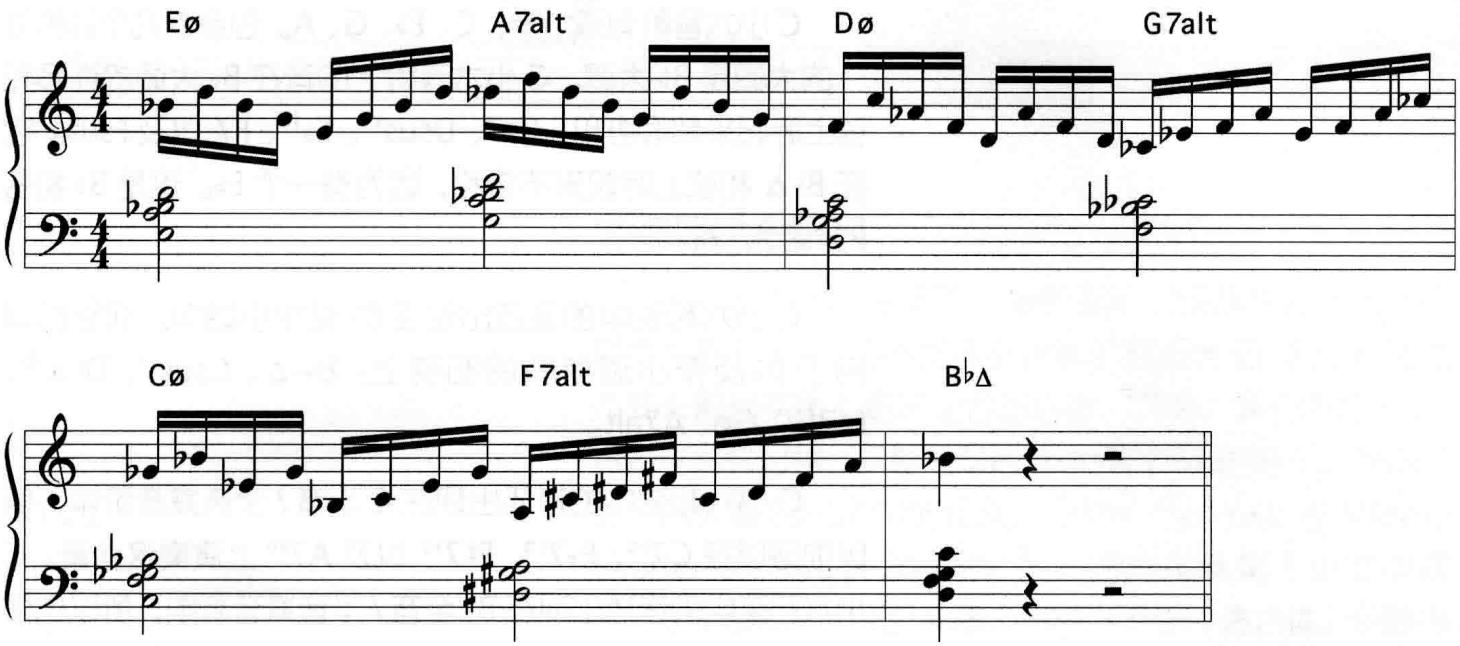
以上四个例子的关键之处在于，大七和弦上的旋律音是五音。在你演奏各种乐曲的时候，留意一下大七和弦上旋律音为五音的情况，看看能否将它们和声重编为和声大调和弦。以下乐曲中这样的情况比较多见："They Say That Falling In Love Is Wonderful" "Naima" "Moment's Notice" "You And There" 以及 "Body And Soul"。

[9] Joe Lovano, *Tones, Shapes, And Colors,* Soul Note, 1985.

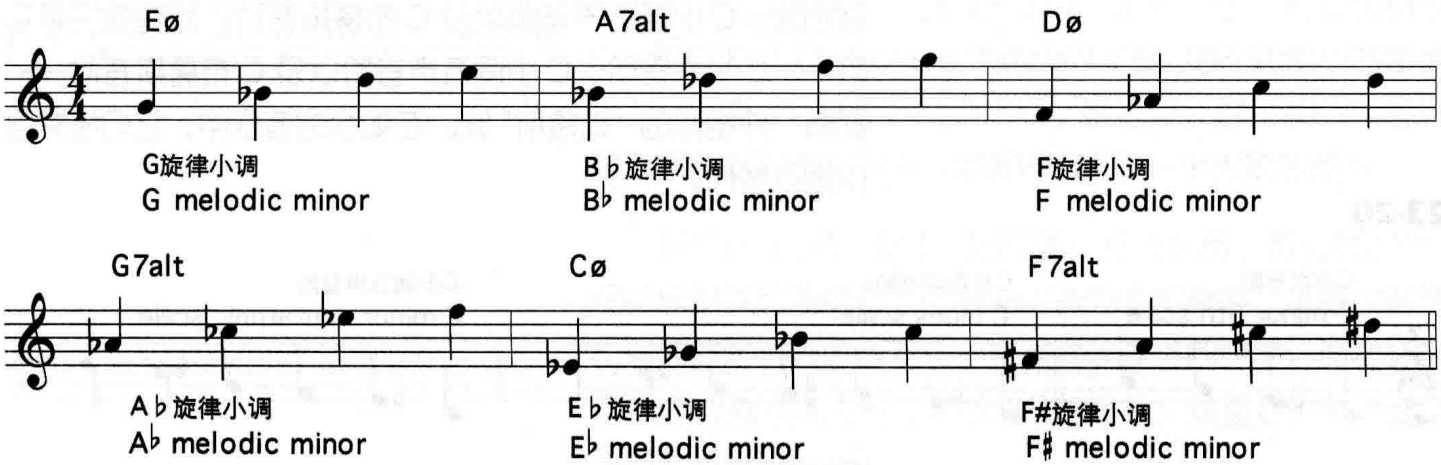
四声音阶

演奏**谱 23–17**，这是一条在连续的 IIø–V7alt 进行上的乐句。它完全由小六音阶组成，这是一条四声音阶，勾勒出一个小七和弦。**谱 23–18** 给出了上例中每个和弦上的小六音阶。每一条小六音阶都勾勒了它所源自于的旋律小调的根音、三音、五音以及六音，但小六音阶在大调音阶和减音阶的和弦上也可以使用。

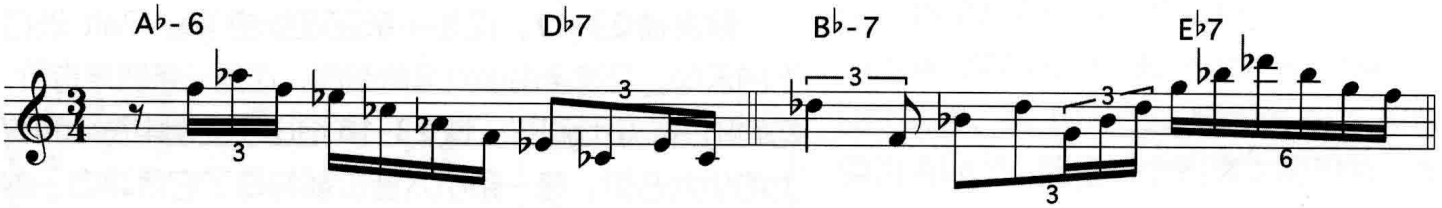
23-17



23-18



23-19



小六音阶有一种跨越时空的特性。从 Lester Young 一直到 McCoy Tyner 以及 Mulgrew Miller [10] 的所有乐手都使用过它们。**谱 23–19** 是摇摆乐时代的钢琴手 Herman Chittison 在他录制的 "Flamingo" 一曲中运用小六音阶。[11]

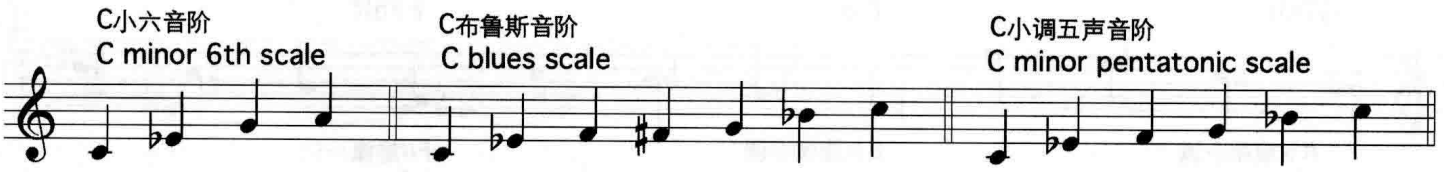
C 小六音阶有四个音：C、E♭、G、A。包含这几个音的唯一的大调是 B♭ 大调。C 小六音阶上的音在 B♭ 大调的许多和弦上听起来都很协和：C-7、Dsus$^{\flat 9}$、E♭$^{\sharp 4}$、F7 以及 Fsus。它在 B♭Δ 和弦上听起来不协和，因为有一个 E♭。这是 B♭ 和弦的“避免”音。

C 小六和弦中的音还出现在 B♭ 旋律小调中，而它们可用于 B♭ 旋律小调所有的和弦上：B♭-Δ、Csus$^{\flat 9}$、D♭Δ$^{\sharp 5}$、E♭7$^{\sharp 11}$、Gø、A7alt。

C 小六和弦中的音还出现在 C 半音 / 全音减音阶中，所以你可以在 C7$^{\flat 9}$、E♭7$^{\flat 9}$、F♯7$^{\flat 9}$ 以及 A7$^{\flat 9}$ 上演奏这些音。C 小六和弦中的音还出现在 B♭ 全音 / 半音减音阶中，所以你可以把它们用于 B♭°、D♭°、E° 以及 G°。

你可以在**谱 23–20** 中看到，C 小六音阶和其他两条音阶很相近：C 小调五声音阶以及 C 布鲁斯音阶。所有这三条音阶——C 小六音阶、C 小调五声音阶以及 C 布鲁斯音阶——都有一种相似的“布鲁斯”味。在如今的音乐中，它们经常可以相互替代。

23-20



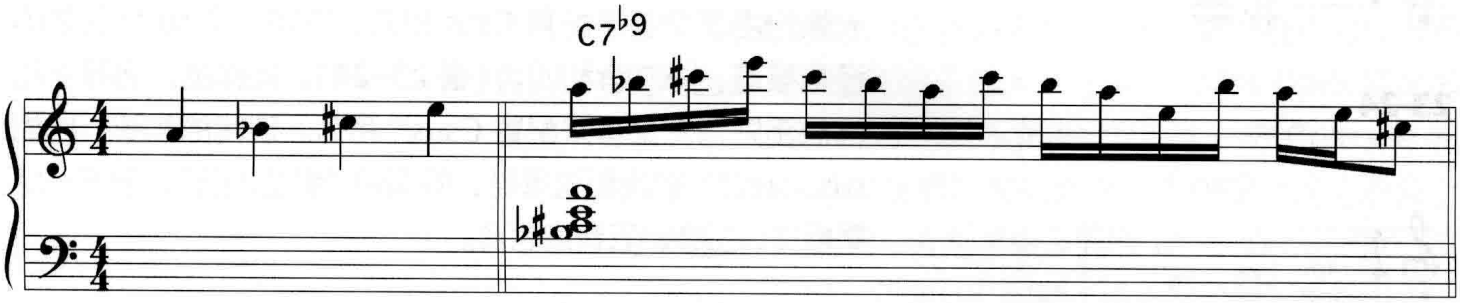
[10] 听一下 Mulgrew Miller 在即兴段中使用的小六音阶，选自他在 Monty Croft 的 "A Higher Fire" 一曲中的即兴。*A Higher Fire*, Columbia, 1988.

[11] *Herman Chittison,* Bluebird, 1941.

小六音阶一般不用于全音音阶的和弦，因为它们里面包含小三度，而小三度在全音音阶和声中并不存在。

除了小六音阶以外还有许多别的四声音阶。减音阶和声的对称性为此提供了多种可能性。**谱 23–21** 是其中一例，一条基于减音阶的乐句用于 C7♭9 的钢琴和弦配置上。

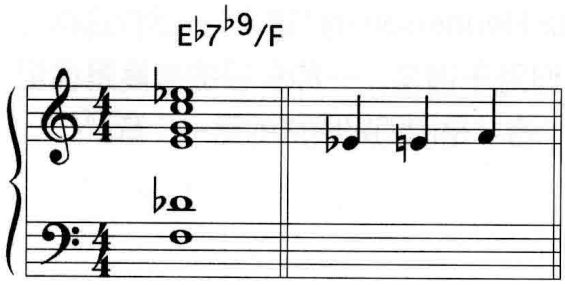
23-21



传统理论的局限

在本书的之前篇章里，我曾说过："这就是为什么他们称此为音乐理论，而不是音乐真理。"理论就是试图以理性的方式来解释实质上是非理性的经验。因此，我们用的术语，特别是和弦记号，只能近似地描述我们听到的音乐。举例来说，演奏**谱 23–22** 中的和弦。Herbie Hancock 在 Wayne Shorter 的 "Fee-Fi-Fo-Fum"[12] 一曲的前奏第 1 小节中演奏了这个幽暗而丰富的和弦。和弦记号是个混合体，反映出和弦的上面五个音看起来并且听起来像是一个 E♭7♭9 的钢琴和声，并配以一个下方的 F 低音。但 F 并不在 E♭7♭9 所代表的音阶里（E♭ 半音 / 全音减音阶）。此外，这一和弦包含了 E♭、原位 E、以及 F——三个连续的半音（如右边的小节中所示）——这只在半音音阶中出现。换言之，这个和弦记号只是对于在此和弦上应该如何即兴给出了一个大致的概念。

23-22

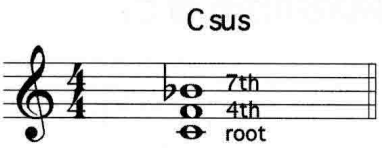


这个例子提醒我们，无论理论多么有用，都有局限性。理论只是我们围绕音乐所跳动的智力上的舞蹈，试图以客观和理性的方式去解释本质上主观而非理性的经验。请让理论成为你的指导，而不是必须遵守的标杆。最重要的是，请认真聆听。

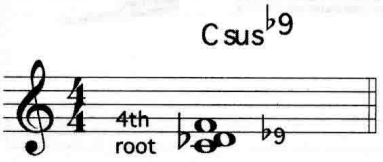
[12] Wayne Shorter, *Speak No Evil,* Blue Note, 1964.

传统上，一个和弦的根音、三音、五音以及七音被认为是和弦内音——这些音决定了和弦的性质——大和弦、小和弦或者属和弦。这一和弦内音的定义正确地使用了数个世纪，运用于古典音乐以及一直到 1940 年代之前的爵士乐。但对于现今的爵士乐中使用的一些和弦而言，传统的“和弦内音”的含义与其毫无联系。比如说，决定一个 sus 和弦性质的音是根音、四音和七音（**谱 23–23**）。钢琴手和吉他手一般只用三个音来配置 Csus 和弦。决定一个 sus$^{\flat 9}$ 和弦的音是根音、降九音和四音（**谱 23–24**）。同样的，钢琴手和吉他手只有三个音来配置 Csus$^{\flat 9}$ 和弦。现代的和弦，比如 sus、sus$^{\flat 9}$、斜线和弦等等，确实有“和弦内音”，但不一定是根音、三音、五音或七音。

23-23



23-24



错误的音

尽管作为一个艺术家，你要努力追求完美，但别让“错误的音”打击你的信心。即兴音乐从本质上说充满了错误。Art Blakey 曾经说过，“有人演奏了一个错音，于是爵士乐诞生了。”听一下 Joe Henderson 在 McCoy Tyner 的 "Four By Five"[13] 一曲最后一遍副歌中错误的进入时间。那首乐曲里每个人发挥得都如此出色，整张唱片也是十分精彩，所以没人会过多地在意 Joe Henderson 的“错误”。尽管这种说法有点儿陈辞滥调，但对于错音，一种积极的态度是请记住：“你所演奏的下一个音才是你即兴段落的第一个音。”

批　评

作为一个学生，请以开放的态度对待老师的批评和意见。但对于所有的批评请至少心怀一丝保留。无论一个老师弹得或教得多好，他并不是永远正确的。一个老师可能会说你的节奏感很好，另一个可能会说你忽快忽慢。做出批评和提出意见并不需要什么成本。这不是说它们都一定是正确的。你最好的批评者是自己。经常把自己的演奏录下来，并用一对带有批评意见的耳朵去聆听。

[13] McCoy Tyner, ***The Real McCoy,*** Blue Note, 1967.

对于某些形式的批评，比如乐评，你完全不用在意。能得到乐评人的称赞当然是件好事，但爵士乐领域的专业乐评人的水平，客气地说是参差不齐的。Chick Corea 的唱片 Now He Sings, Now He Sobs[14] 是史上最伟大的三重奏录音之一，但在一份业内占领导地位的爵士乐杂志上却得了最低的评分。一位著名的乐评人曾经如此评价 John Coltrane,“他吹奏自己的次中音萨克斯的时候，就好像要把管子吹破一样，但他绝望的吹奏技术毫无疑问地让人不知所云。”另一位知名乐评人，在评价 Miles Davis 伟大的唱片 "'Round About Midnight"[15] 时，称 Coltrane 和 Red Garland 是“走音的次中音萨克斯手以及鸡尾酒会上的钢琴手”。而另一位知名乐评人称 Miles Davis 是“一位二流的小号手”。如果他们对爵士乐大师们都如此评价，那么怎么说你呢？所以我们的脸皮应该厚一些。

书　评

关于爵士乐以及爵士乐手的生平有成百上千的书。有四本书特别的好，其中三本十分出色是因为它们就是爵士乐手写的，所以提供了关于这种音乐深刻的见解。以下是一份书单：

- 鼓手 Arthur Taylor 所著 ***Notes And Tones***[16]，包括了对 30 位爵士乐手的采访，包括 Miles Davis、Dexter Gordon、Ornette Coleman、Max Roach、Dizzy Gillespie、Sonny Rollins、Freddie Hubbard、Elvin Jones、Art Blakey、Thelonious Monk 以及 Kenny Clark。本书在谈论音乐的同时，又以一位黑人的视角叙述了 1960 年代末期的种族关系。本书深受爵士乐手的喜爱，因为这是一本很真诚的书。
- 萨克斯手 Dave Liebman 所著 ***Self Portrait Of A Jazz Artist***[17]，这是一本关于爵士乐手生活的私密的自传。

---

[14] Blue Note, 1968.

[15] Columbia, 1955-1956.

[16] Da Capo Press, New York, 1977.

[17] Advance Music, Rottenburg, Alemania,1988.
可通过 Jamey Aebersold 订购。

- 民族音乐学专家 Pual Berliner 所著 ***Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation***，这本十分出色的书里研究了大量的素材，都是关于爵士乐手内心所思所想。[18]
- A. B. Spellman 所著 ***Four Lives In The Bebop Business***[19]，尽管此书作者不是一位乐手，但包含了许多真实的内容，特别是有关 Ornette Coleman 的章节。

聆听，练习，并且享受音乐。

[18] University of Chicago Press, 1994.

[19] Limelight Editions, New York, 1985.

索 引

第二十一章“曲目列表”，第二十四章“聆听”以及第一章以前的内容并不包括在这份索引里。第二十一章中的乐曲以及它们的推荐唱片都以字母顺序排列。二十四章中的唱片列表也是如此，以艺术家的名字的字母顺序排列。许多索引中没有的术语可以在前面的术语表中找到。

A

"Ablution," 416
"Adam's Apple," 225
Aebersold, Jamey, 13, 55, 170, 196, 202, 223, 253
Aeolian mode, 5, 52 伊奥利亚调式
"African Queen," 231, 235
"Afro-Centric," 390, 394
"After The Rain," 49
Ahbez, Eden, 14, 388
"Ah- Leu-Cha," 394, 415- 416
"Ain't Misbehavin'," 53
"Airegin," 388, 392
"Aisha," 9
"All Blues," 8, 225
"All God's Chillun," 357, 416, 417- 418
"All Of Me," 416
"All Of You," 135-137, 142, 150, 364
"All The Things You Are," 22-23, 27, 92, 261, 264, 343, 393, 403, 416- 417
"All The Things You Could Be If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother," 416
"All The Way," 312, 332, 350
"Alone Together," 246, 272
"Along Came Betty," 383, 388, 393
altered mode, 70-72 变化属七调式
altered pentatonic scale, 214 变化五声音阶
"Always," 355
"Angola," 140, 142
"Anthropology," 237, 386, 416
Arlen, Harold, 388
Armstrong, Louis, 119, 172
"Ask Me Now," 386
"Autumn In New York," 109
"Autumn Leaves," 185, 245
"Ave Maria Morena," 462
"avoid" notes, 37-38, 41-43, 54, 72-74, 84, 208, 477 “避免”音

B

Bacharach, Burt, 103, 306
"Background Music," 416
"Bag's Groove," 7
Baker, David, 13, 172
"Barbara," 391
Barron, Kenny, 26 -27, 48, 50, 53, 67, 87, 108, 197, 208, 213-214, 235, 253, 259, 292, 310, 314, 322-323, 325, 338, 344, 357, 370-371, 374 -376, 380, 474
"Barry's Bop," 416
Bartók, Béla, 75
Bartz, Gary, 217, 248
Basie, Count, 413, 417
bass lines, ascending and descending, 312-316 上行和下行贝司旋律
Bauza, Mario, 471
"Bean And The Boys"("Burt Covers Bud"),416
"Beatrice," 155, 156, 383, 388, 398- 400
"Bebop," 393
"Bebop Romp," 416
bebop scales, 171-182 比波普音阶
"Begin The Beguine," 383, 391
Beiderbeck, Bix, 14, 92
Beirach, Richie, 253
"Bemsha Swing," 383, 387, 413
Bennett, Tony, 45
Berlin, Irving, 273-274, 355, 387
Berliner, Paul, 486
Bernstein, Leonard, 45
Best, Denzil, 417
"The Best Thing For You," 355, 387
"Bewitched, Bothered, And Bewildered," 316, 322, 335
"Big Bertha," 231
"The Big Push," 119, 151
Bird. 请参见 Parker, Charlie
"Bird Gets The Worm," 416
"Birdlike," 463

"Bird Of Paradise" 416
bitonality, 184 双调性
"Bittersweet," 394,
"Black Narcissus," 40, 216, 217, 390
Blakey, Art, 59, 65, 95, 105, 227, 247, 347, 475, 484 - 485
"Blue Bossa," 182, 277, 310, 389, 393
"Blue In Green," 391
"Blue Monk," 4, 220
blues, 219-236 布鲁斯
changes, 220 -223 布鲁斯进行
descending, 228 下行布鲁斯
minor, 225 小调布鲁斯
minor waltz, 226 小调布鲁斯华尔兹
pentatonic, minor pentatonic,
blues scale equivalents, 235-236
五声音阶，小调五声音阶和布鲁斯音阶等值原理
scale, 195, 215, 230 -234 布鲁斯音阶
waltz, 225 布鲁斯华尔兹
with a bridge, 226 带有桥段的布鲁斯
"Blues By Five," 220
"Blue Serge," 416
"Bluesette," 225
"Blues For Alice," 228, 416, 417
"Blues For Liebestraum," 220
"Blue Silver," 416
"Blue Skies," 273, 417
"Blue's Theme," 416
"Blue Train," 231, 313
Bobo, Willie, 471
"Body And Soul," 95, 253, 324, 349, 363, 386, 403, 480
John Coltrane 的和声重编，376-380
"Bolivia," 4, 288
bomba, 462
Bonfa, Luis, 388
"Bonita," 128
"Borderick," 391
"Bouncin' With Bud," 42, 393
"Boy, What A Night," 225
Braxton, Anthony, 183
"Bremond's Blues," 220
"Bright Mississippi," 416
"Brilliant Corners," 390
Brown, Clifford, 386, 392, 418
Brown, Donald, 109, 314, 337
Brubeck, Dave, 46, 403
"Bud's Bubble," 416
build a chord on any root, 318-321 在任意根音上构成和弦
"Burt Covers Bud," 416
"But Beautiful," 107, 329
"But Not For Me," 418
Byard, Jaki, 254
Byas, Don, 242
"Bye Bye Blackbird," 388, 403
"Bye Bye Blues," 220
"Bye-Ya," 386, 465, 468
Byrd, Donald, 22, 367, 417

C

Cables, George, 389, 392
Cahn, Sammy, 55
"Ca-Lee-So," 132,133
"Candy," 417
"The Cape Verdean Blues," 231
"Caravan," 471
Carmichael, Hoagy, 87, 105, 343, 347, 387, 393
Carter, Benny, 386, 394, 404
Carter, Ron, 106, 118, 137, 161, 229, 253, 364, 475
"Casbah," 416
cascara, 468 cascara 节奏型
"Celerity," 416
"Celia," 416
"Central Park West," 247, 366
Chaloff, Serge, 416
Chambers, Paul, 254, 475
"Chasing The Bird," 416
"Chelsea Bridge," 9, 11, 59, 277, 325
"Cherokee," 386, 416, 417, 418
"Chick's Tune," 416
"A Child Is Born," 394
"Children Of The Night," 247, 391
"Child's Dance," 198
Chittison, Herman, 482
chord progressions 和弦进行
I-II-III-IV, 27
I-VI-II-V, 25
II-V-I, 15, 19-22, 55, 75-77
III-VI-II-V, 26
V of V, 24
chord/scale theory, 31-94 和弦 / 音阶理论
chromatic approach, 331-335 半音接近
chromatic scale, 191 半音音阶
Churchill, Frank, 141, 388
Clarke, Kenny, 485
clave, 462- 468 clave 节奏
"Clockwise," 288
"Coffee Pot," 416
Coleman, George, 127, 139, 364, 472
Coleman, Ornette, 485- 486
Coltrane, John, 6, 14 -15, 27-28, 30, 33, 45- 46, 49, 70, 91, 95, 108, 127, 139, 140, 150, 176, 179, 183, 194, 202, 213, 225, 226, 229-231, 246-247, 250, 253-254, 280, 283, 297, 309- 310, 313, 343, 346, 349-370, 376-380, 386 - 390, 392, 394 - 396, 403- 404, 411, 413, 415- 418, 465, 468, 475, 485
"Come Rain Or Come Shine," 388
common tones, 155-161, 338, 343 共同音
"Compensation," 480
"Conception," 387,
"Confirmation," 5, 363, 417- 418
"Constellation," 416
The Contemporary Piano Ensemble, 468
continuous scale exercise, 120-126 连续性音阶练习
contrary motion, 304-305, 312 反向进行
"Corcovado" ("Quiet Nights Of QuietStars"), 394
Corea, Chick, 85, 107, 220, 283, 288, 305 - 306, 391, 416, 471, 485
"Cottontail," 416
"Countdown," 359- 360, 364, 416
"Crazeology," 237, 416
"Crescent," 49, 389
"Crisis," 247, 387
"CTA," 242, 416
Cugat, Xavier, 471
cycle of fifths (circle of fourths, cycle of fourths, circle of fifths), 23
五度圈（也叫四度圈）

D

"Daahoud," 386, 392
Dameron, Tadd, 65, 222, 282, 355, 357, 389, 413, 416 - 418
"Dance Cadaverous," 59, 62, 388
"Dance Of The Infidels," 230, 266
"Dancing Sunbeam," 357
"Darn That Dream," 355

Davis, Miles, 5, 8, 15, 29 - 30, 45- 46, 50 -51, 52, 72, 106 -107, 109, 114, 135, 141-142, 150, 192, 220, 225, 229-230, 237, 247, 253 -254, 359, 364, 386 -389, 391-392, 394 - 395, 403- 404, 415- 418, 464, 474 - 475, 485
Davis, Steve, 379
"Dear John," 416
"Dearly Beloved," 388
"Dear Old Stockholm," 387, 394
deceptive cadences, 325-328, 330 伪终止
"Del Sasser," 10, 386, 392
"Desafinado," 388
"Descarga Cubana," 471
"Dewey Square," 394
"Dexterity," 394
"Dig," 388, 415 - 416
diminished chord, 336-337 减和弦
triads of, 147 减三和弦
diminished scale harmony, 78-88, 147 减音阶和声
diminished whole-tone scale, 71 半减半全音阶
"Disco Lucy," 284
"Dizzy Atmosphere," 217, 416
"Django," 14
"Dolphin Dance," 49, 88, 116-118, 160, 305, 307, 391, 479
Donelian, Armen, 13
"Donna Lee," 416
Dorham, Kenny, 48- 49, 60, 182, 243, 246, 277, 310, 389, 393, 417- 418
Dorian mode, 18, 36 多利亚调式
Drew, Kenny, 231, 313
"Drop Me Off In Harlem," 109
drop 2, 181-182 移低二音
Duke, Vernon,109

E

"Easy Living," 86
"Eighty-One," 106, 229
Ellington, Duke, 7, 31, 44, 47, 49, 85, 109, 247, 253, 284, 339, 355, 386, 392, 395 -396, 416, 471
"Embraceable You," 314, 337, 418
"Empathy," 129
endings, 392-393 结尾
"Epistrophy," 391
"Equinox," 225, 392
Ervin, Booker, 36, 50, 197, 200, 208, 235, 476
"E.S.P.," 6, 283, 388
"E TA," 416
"The Eternal Triangle," 179, 237, 416
Evans, Bill, 45, 59, 389, 474
"Evidence" ("Justice"), 94, 386, 416
"Exactly Like You," 418
"Exotica," 415, 416
"The Eye Of The Hurricane," 134

F

"Fee-Fi-Fo-Fum," 157, 483
Feldman, Victor, 387, 392, 393
"Fifth House," 415- 416
"52nd St. Theme," 417
"Fine And Dandy," 416
"Flamenco Sketches," 45, 46, 51
"Flamingo," 482
Flanagan, Tommy, 341, 356, 416
"Fly Little Bird Fly," 367
"A Foggy Day," 237
"Footprints," 225
"For Spee's Sake," 178, 230
Foster, Al, 253
"Four," 5, 109, 114, 388
"Four By Five," 484
Four Lives In The Bebop Business, 486
four-note scales, 386, 481-483 四声音阶
four-way close, 180 密集四声部
"Freddie Freeloader," 230
"Freedom Jazz Dance," 389
"Freight Train," 416
Fuller, Curtis, 231, 388, 475

G

Galper, Hal, 253
Garland, Red, 109, 358, 371, 373 - 375, 485
Garrett, Kenny, 292, 334, 404
Garrison, Jimmy, 475
"Gary's Notebook," 130, 226
"Gaslight," 89, 138, 210, 247, 390, 393
Gershwin, George, 24, 25, 40, 60, 237-238, 256, 260, 273-274, 288, 314, 337, 341, 386
"Giant Steps," 6, 15, 95, 202-207, 247, 352-353, 389, 416
"Gichi," 50, 197, 208
Gillespie, Dizzy, 5, 70, 179, 217, 237, 386, 392-393, 395, 416- 418, 471, 485
"Glass Enclosure," 63, 104, 107, 110
"Golden Lotus," 48, 213
Golson, Benny, 10, 14, 72, 283, 325, 383, 386, 388, 390, 393
González, Jerry, 202, 284, 469, 471- 472
"Good Bait," 413, 417
"Goodbye Pork Pie Hat," 230
Gordon, Dexter, 413, 485
Gould, Morton, 30
"Granted," 230
Green, Benny, 316 -317, 322, 335
"Green Dolphin Street," 105, 344, 417- 418
Green, Grant, 14, 131, 477
Green, Johnny, 95, 324, 349, 376, 377, 380, 386, 403
"Green St. Caper," 394, 417
"Gregory Is Here," 288, 387
"Groovin' Hig," 5, 393, 417
Grossman, Steve, 411
Gryce, Gigi, 59, 387, 418
"Gymnopédies," 45

H

"Hackensack" ("Rifftide"), 417
Haggart, Bob, 20, 77, 277, 355, 411- 414
half-step/whole-step scale, 78-84 半音 / 全音减音阶
Hancock, Herbie, 45, 49, 65, 83, 88, 106, 116-119, 127, 133-139, 142, 150, 160 -161, 265, 278, 305, 307, 315-316, 321, 332-333, 364, 386, 391-392, 395, 471, 475, 479, 483
Hanon fingerings, 96 哈农指法
Hardin, Lil, 119, 172
harmonic major scale, 479-480 和声大调音阶
harmonic minor scale, 476-478 和声小调音阶
Harris, Barry, 237
Harris, Benny, 237, 416
Harris, Eddie, 389
Hart, Billy, 253
"Have You Met Miss Jone," 247, 282, 293, 334, 355-356
Hawkins, Coleman, 31, 237, 376, 416
Hayes, Louis, 253
heads, 415-418 曲头
"Heart And Soul," 343

Heath, Jimmy, 242, 416
Henderson, Joe, 7- 9, 11, 36, 40, 48, 59 - 60, 62, 85, 95, 106-107, 109, 119, 127-133, 162, 176, 183, 186 -187, 209-210, 216-217, 230-231, 305 - 306, 315, 325, 328, 338, 388 - 395,398, 411, 471, 477, 484
"Here's That Rainy Day," 78, 84
"Hey, That's Me You're Talkin' To," 367
Higgins, Billy, 253, 254
Hines, Earl, 288
"Hocus Pocus," 36
"The Holy Land," 230
"Homestretch" ("Joe's Blues"), 230
"Honeysuckle Rose," 415 - 418
Hooker, John Lee, 220
"Hot House," 415- 417
"Hotter Than That," 119, 172
"How Deep Is The Ocean," 274, 276
"How High The Moon," 363, 417- 418
Hubbard, Freddie, 10, 14, 19, 30, 49, 69, 89, 92, 95, 116, 119, 127, 133, 138, 142, 159, 160, 176, 177, 178, 188, 191, 192, 230, 231, 247, 265, 278, 315, 316, 321, 324, 332, 341, 349, 387, 391, 392, 416, 463, 475, 485
"Hub-Tones," 160, 178, 188, 191, 231, 265
Hutcherson, Bobby, 28, 67, 182, 183, 293, 314, 324, 326, 327, 331, 334, 336, 370, 395

I

"I Can't Believe That You're In Love With Me," 418
"I Can't Get Started," 415- 416
"I Concentrate On You," 389
"I Didn't Know What Time It Was," 20, 247
"Idle Moments," 78, 131, 477
"If I Were A Bell," 109, 388, 392
"If There Is Someone Lovelier Than You," 357
"If You Could See Me Now," 355
"I Hate You," 417
"I Hear A Rhapsody," 267-271, 298-301, 318 - 320, 384 - 385, 400, 405- 409
"I Let A Song Go Out Of My Heart," 355
"I'll Remember April," 418
"I Love You," 417
"I Mean You," 393
"I'm Gettin' Sentimental Over You," 108, 310, 314
"I'm Old Fashioned," 27, 313
"Impressions," 30, 192, 386, 394, 417
"In A Capricornian Way," 8, 387
"In A Mist," 14, 92
"In A Sentimental Mood," 355
"In Case You Haven't Heard," 189, 193, 210
"Indiana," 416
"Infant Eyes," 50, 383, 390
"The Injuns," 417
"Inner Urge," 11, 315
"In 'n Out," 230
In-sen scale, 231-214 In-sen 音阶
interludes, 392-393 间奏
intervals, 3 -12 音程
  inverting, 12 音程转位
  table of, 4 -11 音程列表
intros, 391-393 前奏
"Introspection," 387
the invisible bar line, 469 看不见的小节线
"In Walked Bud," 273, 386, 417
"In Your Own Sweet Way," 46, 403
Ionian mode, 17, 35-36 爱奥尼亚调式
"I Remember Clifford," 10, 14, 383, 391, 393
"I Remember You," 260, 330, 355, 387, 392, 413
"I Should Care," 55
"Isotope," 7, 230
"I Thought About You," 22, 72, 388
"It Never Entered My Mind," 110
"It's Easy To Remember," 343
"It's You Or No One," 388
"I've Got Rhythm," 24, 25, 226, 260, 288, 386, 415- 418
"Rhythm" changes, 237-244
"I Wish I Knew," 108, 246, 310

J

Jackson, Milt, 7
"Jack Sprat," 228, 417
Jazztet, 14
"Jeanine," 387
"Jeepers Creepers," 418
"The Jitterbug Waltz," 393
Jobim, Antonio Carlos, 87, 309, 387, 388, 390, 394
"The Jody Grind," 230
Johnson, J. J., 38, 416, 418
Johnston, Arthur, 480
Jones, Elvin, 475, 485
Jones, Hank, 225, 392
Jones, Philly Joe, 19, 254, 475
Jones, Sam, 10, 227, 253, 386, 394
Jones, Thad, 394
Jordan, Duke, 6, 386
"Jordu," 6, 386
"Joshua," 387, 392
"Juicy Lucy," 417
"JuJu," 89, 92
"Just Friends," 20 -21, 205, 325
"Just Like A Butterfly Caught In The Rain," 86
"Just One More Chance," 480
"Just You, Just Me," 416

K

Kaper, Bronislau, 105, 344, 357
"Kary's Trance," 417
"Katrina Ballerina," 7, 39, 387
Kelly, Wynton, 46, 50, 107, 141, 227, 254 -255, 411, 474
Kern, Jerome, 23, 27, 44, 261, 264, 305, 313, 340, 343, 346, 355, 388 - 389, 393
key signatures, 401 调号
"The Kicker," 230
"Killer Joe," 386
"Kim," 417
Kral, Irene, 217

L

"La Alhambra," 370
Lacy, Fred, 280
"Lady Be Good," 417
"Lady Bird," 357, 389
"Lady Day," 9, 116
"Laird Baird," 228
"Lament For Booker," 134
"La Mesha," 48, 60, 389
Land, Harold, 282
Latin jazz, 461-472 拉丁爵士
"Lazy Bird," 179, 416
lead sheets, 401-410 和弦总谱
"Lennie's Pennies," 417

Lennon, John, 39, 289
"Lester Left Town," 386
"Let's Call This," 417
Lewis, Herbie, 67
Lewis, John, 14
Lewis, Victor, 367
Libre, Orquesta, 468, 471
Liebman, Dave, 62, 182-183, 485
"Light Blue," 383, 389
"Like Sonny" (即 "Simple Like"), 390
"Limehouse Blues," 220
Little, Booker, 134
"Little Girl Blue," 65, 387
"Little Melonae," 394
"Little One," 137-139, 161
"Little Rootie Tootie," 386
"Little Sunflower," 30, 192, 391
"Little Willie Leaps," 417
"Locomotion," 139, 140, 226, 231
Locrian mode, 29, 54 洛克里亚调式
Locrian #2 mode, 68-69 洛克里亚 #2 调式
Loesser, Frank, 109, 388, 392
"Lonnie's Lament," 389
Lovano, Joe, 480
"Love For Sale," 383, 386, 403
"Love Me Or Leave Me," 417
"Lover Come Back To Me," 416, 418
"Low Life," 22
"Lullaby Of Birdland," 417
"Lush Life," 284, 309, 393
Lydian augmented mode, 63 增利底亚调式
Lydian dominant mode, 64 利底亚属七调式
Lydian mode, 27, 39-41 利底亚调式
"Lynn's Tune," 36, 200

M

Machito, 471
"Mahjong," 387
"Maiden Voyage," 45, 47, 134, 386, 392
major scale harmony, 33-55 大调音阶和声
  modes of, 16 大调音阶和声的调式
  triads of, 145 大调音阶和声的三和弦
"Mamacita," 230
Mandel, Johnny, 217
"Manha De Carnaval" ("Morning Of The Carnival," "TheTheme From Black Orpheus," 以及 "A Day In The Life Of A Fool"), 388
"Marmaduke," 417
Marsh, Warne, 416- 417
"Marshmallow," 417
Matthews, Ronnie, 253
Mauleón, Rebeca, 472
"Mayreh," 417
McCartney, Paul, 39, 289
McHugh, Jimmy, 26, 259, 292
McLean, Jackie, 22, 91, 394
"Meet The Flintstones," 417
"Melancholia," 49
melodic minor scale harmony, 55-77 旋律小调音阶和声
  characteristic notes of, 62, 77 旋律小调的特征音
  interchangeability of chord, 72-74 和弦可相互替换
  key signatures, 75 旋律小调的调号
  lack of "avoid" notes, 72-74 旋律小调没有“避免”音
  modes of, 56 旋律小调音阶和声的调式
  triads of, 145 旋律小调音阶和声的三和弦
"Mercy, Mercy, Mercy," 390
"Milestones," 30, 52, 150, 391
Miller, Mulgrew, 62, 103, 106, 108, 114, 116, 141-142, 146, 162-169, 183, 185 -187, 199, 212, 253, 293 -294, 306, 310 -311, 330, 334, 395, 417, 468, 474, 482
Mingus, Charles, 36, 230, 395
minor blues, 225 小调布鲁斯
minor blues waltz, 226 小调布鲁斯华尔兹
"Minority," 59
"Minor March," 417
minor pentatonic scale, 194, 215, 234-236 小调五声音阶
"Minor's Holiday," 417
minor sixth scales, 368, 481-483 小六音阶
"Mirror, Mirror," 85, 107, 283, 288, 305-306
"Mr. Day" ("One And Four"), 46, 229
"Misterioso," 8, 220
"Mr. P. C.," 225
Mitchell, Blue, 416, 418
Mixolydian mode, 18, 36, 43 混合利底亚调式
"Miyako," 383, 390
Mobley, Hank, 46, 237
modal jazz, 29-30 调式爵士
modes of the major scale, 16, 34-54 大调音阶的调式
modes of the melodic minor scale, 56-74 旋律小调音阶的调式
"Moment's Notice," 28, 70, 179, 283, 388, 392, 480
Monk, Thelonious, 4, 6, 8, 22, 38, 42, 47, 91, 94, 220, 237, 254, 273 -274, 383, 386- 391, 393 - 395, 404, 413, 416- 418, 465- 466, 471, 474, 485
"Monk's Dream," 6, 386
"Monk's Mood," 386
Montgomery, Wes, 227, 255, 411
Montoliu, Tete, 417- 418
montuno, 469 钢琴反复段
"Moonlight In Vermont," 387
"The Moontrane," 392
Moore, Ralph, 316, 322, 335
"Moose The Mooch," 237, 417
"The More I See You," 355
"More Than You Know," 108, 294
Morgan, Lee, 36, 39, 91, 127, 130, 133, 140, 176, 198, 200, 205, 226, 289
Morris, Ramon, 198
"Move," 417
"My Favorite Things," 30
"My Foolish Heart," 28, 293, 314, 324, 327, 331, 334, 336
"My Little Brown Book," 383, 396 - 397, 400
"My Shining Hour," 88
"My Ship," 391

N

"Naima," 45, 387, 480
"Nancy With The Laughing Face," 246
"Nardis," 386
"Nature Boy," 14, 388
Navarro, Fats, 416, 417
"The Nearness Of You," 387
"Nefertiti," 389, 391
Nelson, Oliver, 39, 289
Nelson, Steve, 404, 411
"Never Felt That Way Before," 417
Newley, Anthony, 62, 311
"New Wheels," 417
"New York," 109
"Nica's Dream," 59, 65, 285, 386, 392-393
"Nica's Tempo," 387
"Night And Day," 355, 383, 390, 401
"Night Dreamer," 389
"The Night Has A Thousand Eyes," 45, 361

"A Nightingale Sang In Berkeley Square," 387
"A Night In Tunisia," 392
Noble, Ray, 386
"No Me Esqueça" (即 "Recordame"), 11, 389,392-394
"Nostalgia," 417
"Nostalgia In Times Square," 230
Notes And Tones, 485
"Nutville," 129, 187, 225, 390, 392

O

"Off Minor," 386
"Old Devil Moon," 67
"Old Folks," 28
"Oleo," 237, 241, 386, 394, 417
"Oliloqui Valley," 83
"Once I Loved" ("O Amor En Paz"), 390
"One's Own Room," 468
"One Up, One Down," 91-92
"On The Sunny Side Of The Street," 26, 259, 292
Oquendo, Manny, 471
"Organ Grinder," 200, 389
"Ornithology," 417
"An Oscar For Treadwell," 417
"Our Delight," 65, 282
"Our Man Higgins," 91- 92
"Out Of Nowhere," 416 – 418
outside playing, 183-192 离调演奏
"Ow!," 417

P

Palmieri, Eddie, 469, 471, 472
"Pannonica," 387
parallelism, 76, 305-309 平行进行
Parker, Charlie, 5, 33, 38, 42, 183, 188, 217, 228, 237, 253, 363, 386, 393 - 395, 403, 416- 418
"Passion Dance," 192
"Passport," 417
"Pavanne," 30
"Peace," 391, 416
"Peace Piece," 45
Pearson, Duke, 62, 78, 89, 106, 109, 129, 131, 138, 210, 231, 247, 265, 315, 387, 390, 393, 477
pedal point, 344, 374 -376 持续低音
"Penelope," 50, 65
"Pennies From Heaven," 417
"The Pennywhistle Blues," 217
"Pensativa," 95, 392
pentatonic scales, 189, 193-218, 234-236 五声音阶
altered pentatonic scale, 214 变化五声音阶
"avoid" notes, 208, 477 五声音阶的"避免"音
minor pentatonic scale, 194, 215 小调五声音阶
modes of, 195 五声音阶的调式
pentatonic, minor pentatonic, blues scale equivalents, 235-236 五声音阶，小调五声音阶，布鲁斯音阶的等值原理
pentatonic scales on "Giant Steps," 202-207 "Giant Steps" 一曲上运用五声音阶
"Pent - Up House," 19, 389
Peraza, Armando, 471
"Perdido," 22, 386, 417
"Peresina," 305, 389, 393
Peruchín (Pedro Justiz), 471
Pettiford, Oscar, 394
"Philly Mignon," 10, 19
Phrygian mode, 26, 48-51 弗里几亚调式
Piano as a color-coded instrument, 74, 249 钢琴是色彩乐器
"Picadilly Lilly," 62
"Plain Jane," 417
Plaxico, Lonnie, 253
"Played Twice," 388
"Play, Fiddle Play," 417
"Polka Dots And Moonbeams," 26, 278 -279
Porter, Cole, 135, 142, 256, 355, 364, 383, 386, 389, 390, 391, 393, 401, 415
Powell, Bud, 38, 42, 54, 63, 104, 107, 110, 194, 230, 266, 343, 391, 393, 395, 416, 418, 466- 467, 471, 474, 476
Pozo, Chano, 471
"Pretty Eyes," 162, 209
"Prince Albert," 417
"Prophet Jennings," 133, 391
Puente, Tito, 468, 469, 471, 472
"Punjab," 388, 392
"Put Your Little Foot Right Out," 107

Q

"Quasimodo," 418
Quebec, Ike, 418
"Quicksilver," 418

R

"Rahsaan's Run," 189, 197
"Rapture," 282
"Ready Rudy," 265
"Red Cross," 418
Reed, Jimmy, 220
Reedus, Tony, 468
"Reflections," 386
"Reflections In D," 247
reharmonization, 257, 259-380 和声重编
anticipating a chord with its V chords, 336 V 级和弦引出和弦
ascending and descending bass lines, 312-316 上行和下行贝司
building a chord on any root, 318—321 在任意根音上构成和弦
changing the chord, 340-342 改变和弦
changing the melody, 338-339 改变旋律
changing II-V to V of V, 278 把 II-V 变成 V 级的 V 级
chromatic approach, 331-335 半音连接
Coltrane changes, 351-370, 413 Coltrane 进行
combining techniques, 345-350 综合各种技巧
common tones, 343 共同音
contrary motion, 304-305 反向进行
deceptive cadences, 300, 325-328 伪终止
diminished chords, 336-337 减音阶
John Coltrane's reharmonization of "Body And Soul", 376-380
John Coltrane's reharmonization of "Spring Is Here", 371-374
Kenny Barron's reharmonization of "Spring Is Here", 374-376
McCoy Tyner's Locrian V chord, 368-370 McCoy Tyner 的洛克里亚 V 级和弦
parallelism, 305-309 平行进行
pedal point, 344, 374,-376 持续低音
reharmonization during solos, 297- 301 即兴时进行和声重编
reharmonizing "I Hear A Rhapsody," 299-301 对 "I Hear A Rhapsody" 进行和声重编
reharmonizing I chords, 289-294 对 I 级和弦做和声重编
reharmonizing II chords, 276-277 对 II 级和弦做和声重编
reharmonizing V chords, 260, 279-287 对 V 级和弦做和声重编
reharmonizing VI chords as V chords, 288 把 VI 级和弦和声重编为 V 级和弦
reharmonizing minor chords, 272-276 对小和弦做和声重编
slash chords, 277, 294, 310-311 斜线和弦和声重编
sus and sus$^{\flat 9}$ chords, 321-324 sus 以及 sus$^{\flat 9}$ 和弦和声重编
tonal centers moving by minor 3rds, 366-367 调式中心以小三度变化
tritone substitution, 260-271 三全音替代
Reid, Rufus, 253
repertoire, 419- 458 歌曲列表
"Resolution," 390
"Rhythm-A-Ning," 237, 386, 418

"Rhythm" changes, 237-244
Riley, Ben, 253
Rivera, Mario, 472
Rivers, Sam, 155, 383, 388, 398 - 400
Roach, Max, 466- 467, 485
Rodgers, Richard, 20, 30, 65, 67, 110, 282, 283, 292, 293, 316, 322,334, 335, 343, 344, 355, 356, 371, 372, 373, 375, 387, 389
Rogers, Barry, 472
Rollins, Sonny, 19, 217, 237, 253, 275, 386, 388 - 389, 392, 394, 417- 418, 485
Roney, Wallace, 106
"Room 608," 418
"Rosetta," 288, 418
"Rosewood," 184, 200, 209, 391
"'Round Midnight," 22, 274, 393
"Ruby My Dear," 386
Ruiz, Hilton, 472
Russell, Curly, 466

S

"St. Thomas," 389
Salsa, 461- 472
The Salsa Guidebook, 472
"Salt Peanuts," 418
"Salute To The Bandbox," 418
Salvador, Emiliano, 469
"Sans Souci," 418
Santamaria, Mongo, 469, 471
"Satellite," 363, 418
Satie, Eric, 45
"Satin Doll," 20, 22, 339, 386, 392
"Say It Over And Over Again," 246
Scales 音阶
altered pentatonic scale, 214 变化五声音阶
bebop scales, 171-182 比波普音阶
blues scale, 215, 230-234 布鲁斯音阶
chord/scale theory, 31-94 和弦 / 音阶理论
continuous scale exercise, 120-126 连续性音阶练习
diminished scale harmony, 78-88 减音阶和声
half-step/whole-step scale, 78-84 半音 / 全音减音阶
In-sen scale, 213-214 In-sen 音阶
major scale harmony, 33-65 大调音阶和声
major scale modes, 16 大调音阶调式
melodic minor scale harmony, 55-77 旋律小调音阶和声
minor pentatonic scale, 194, 215, 234-236 小调五声音阶
minor sixth scales, 368, 481-483
pentatonic, minor pentatonic, blues scale equivalents, 235-236
pentatonic scales, 193-218 五声音阶
practicing, 95-102 练习音阶
whole-step/half-step scale, 84-88 全音 / 半音减音阶
whole-tone scale harmony, 89-94 全音音阶
Schertzinger, Victor, 260, 330, 355, 387, 392, 413
Schwartz, Arthur, 272, 358, 389
"Scrapple From The Apple," 418
"Search For Peace," 50, 67, 246
"2nd American Symphonette," 30
"Second Balcony Jump," 418
"Self- Portrait In Three Colors," 36
Self Portrait Of A Jazz Artist, 485
sequences, 76, 114-119, 150-154, 185-187 模进
"Serenity," 8 - 9, 391
"The Serpent's Tooth," 237, 418
"Seven Steps To Heaven," 393
"A Shade Of Jade," 387
"Shaky Jake," 227
Shaw, Woody, 7, 8, 36, 39, 119, 182, 184, 189, 193, 197-198, 200-201, 209 -211, 235, 312, 332, 350, 387, 389, 391- 392, 394, 411, 417
"Shaw Nuff," 418
Shearing, George, 387, 417
Shorter, Wayne, 6, 9 -10, 49- 50, 59, 62, 66, 89, 116, 119, 127, 140, 142, 151, 157, 211, 225, 230, 247, 253, 283, 383, 386- 392, 395, 404, 475, 483
shout choruses, 393 齐奏副歌
Silver, Horace, 59, 65, 109, 128 -129, 162, 187, 209, 225, 230-231,235, 253, 285, 288, 386 - 393, 395, 417- 418
"Silver's Serenade," 389
"Skylark," 87, 105, 347
slash chords, 45, 63, 103-110, 277, 294, 310-311 斜线和弦
"Smoke Gets In Your Eyes," 355
"Solar," 230
"Someday My Prince Will Come," 46, 50, 141, 388, 474
"Someone To Watch Over Me," 40
"Some Other Blues," 230
"Some Other Time," 45
song form, 383-400, 411 乐曲曲式
"Song For My Father," 390
"The Song Is You," 389
"Sonnymoon For Two," 217
"Sophisticated Lady," 7, 85, 284
"So Sorry, Please," 194
"Soul Eyes," 22, 282, 388
"So What," 30, 192, 394, 417
"Speak No Evil," 211, 383, 387
Spellman, A. B., 486
"Split Kick," 418
"Spring Can Really Hang You Up The Most," 389
"Spring Is Here," 67, 283, 344, 371- 376, 380
John Coltrane 的和声重编 , 371-374
Kenny Barron 的和声重编 , 374 -376
"Stablemates," 72, 283, 325, 390
"Stardust," 393
"Star Eyes," 329
"Steeplechase," 237, 418
"Stella By Starlight," 15, 28, 38, 41, 64, 67, 77, 92, 120-126, 149, 253, 264, 276, 284, 287, 294, 321, 334, 395, 402
Stitt, Sonny, 65, 176, 179, 228, 237, 242, 416- 417
"Stompin' At The Savoy," 95
"Straight Ahead," 243, 418
"Straight No Chaser," 254, 466
"Straight Street," 387
Strayhorn, Billy, 9, 11, 59, 95, 277, 284 -285, 309, 325, 328- 329, 346, 383, 386, 392- 393, 396 - 397, 413, 418
stretchin' the changes, 162-170 延伸和弦进行
"Striver's Row," 418
"Strollin'," 388, 392
Styne, Jule, 285, 388
"Subconsious -Lee," 418
"Suburban Eyes," 418
"Summer In Central Park," 109
"Summertime," 60, 237, 273 -274, 276, 341
"Sunshower," 53
super Locrian mode, 70 超级洛克里亚调式
"The Surrey With The Fringe On Top," 292
sus chords, 43-46, 321-324 sus 和弦
sus$^{\flat 9}$ chords, 46, 48-51, 60-62, 321-324 sus$^{\flat 9}$ 和弦
"Sweet Clifford," 418
"Sweet Georgia Brown," 415- 418
"Sweet Smiley Winters," 418
"Sweet Sue," 417

T

"Tadd's Delight," 418
"Take The 'A' Train," 285, 386, 392, 413, 418
Tatum, Art, 31, 44, 86, 95, 194, 242, 395
Taylor, Arthur, 242, 485
Taylor, Cecil, 183
"Tetragon," 230
"The Theme," 237, 418
"Theme For Ernie," 280
"There Is No Greater Love," 386
"There Will Never Be Another You," 182, 345, 418, 480
"They Say That Falling In Love Is Wonderful," 480
Thielemans, Toots, 225
Thinking In Jazz: The Infinite Art Of Improvisation, 486
"Think On Me," 389, 392
"This I Dig Of You," 46
Thompson, Lucky, 358
"317 East 32nd St.," 418
"Three Little Words," 194
"Thriving From A Riff," 418
Tizol, Juan, 386, 417, 471
Tjader, Cal, 469, 471- 472
"To Kill A Brick," 394
"Totem Pole," 130, 176, 198, 200
"Tour De Force," 418
transcribing, 251-252 扒谱
triadic improvisation, 141-149 三和弦即兴
triads, 12-13 三和弦
in diminished scale harmony, 147 减音阶和声的三和弦
in major scale harmony, 145 大调音阶音阶和声的三和弦
in melodic minor scale harmony, 145 旋律小调音阶和声的三和弦
in whole-tone scale harmony, 148-149 全音音阶和声的三和弦
Tristano, Lennie, 416 - 418
tritone substitution, 188, 212, 222, 223, 260-271 三全音替代
"Tune Up," 5, 15, 20, 22, 205, 247, 359, 360, 389, 416, 464, 468
"Turnpike," 418
Turrentine, Stanley, 394
"Twelve More Bars To Go," 230
"26-2," 363, 418
"Two Not One," 418
Tyner, McCoy, 9, 49- 50, 67, 89, 108-109, 116, 119, 182-183, 192, 194, 213, 246, 248, 293, 296-297, 305, 309 -310, 314 - 315, 324, 331, 334, 336, 339, 343, 367, 368- 370, 378 - 379, 389, 393, 395, 472, 474 - 475, 482, 484
"Tyrone," 225

U

"Unit Seven," 227
"Un Poco Loco," 466- 467, 471
"Up Jumped Spring," 387
"Upper Manhattan Medical Group" (即 "U.M.M.G."), 328 - 329, 346

V

"Valse Hot," 392
Van Heusen, Jimmy, 26, 72, 78, 84, 107, 278, 312, 329, 332, 350, 355, 388
verses, 393 主歌
"Very Early," 389
"Viva Peraza," 471
voice leading, 22 声部进行

W

"Wail," 418
Waldron, Mal, 282, 388
Waller, Fats, 53, 393
Walton, Cedar, 4, 24, 220, 227, 230, 253, 288, 312, 324, 332, 347, 348- 350, 387, 407, 463, 474 - 475
"Warming Up A Riff," 418
Warren, Harry, 108, 116, 133, 159, 178, 182, 278, 310, 315, 321, 332, 345, 355, 480
Waters, Muddy, 220
Watson, Bobby, 416
"Wave," 87, 309, 387
Weill, Kurt, 391
"Well, You Needn't," 386, 394, 404
Werner, Kenny, 480
"What Is This Thing Called Love," 393, 415 - 418
"What's New?", 20, 77, 277, 355, 411- 414
"What The World Needs Now Is Love," 103, 306, 310
"When Lights Are Low," 386, 394, 404
"Where Or When," 389
"Whispering," 417
"Whisper Not," 383, 393
Whittington, Dick, 313
"Who Can I Turn To?," 60, 311
whole-step/half-step scale, 84-88 全音 / 半音减音阶
whole-tone scale harmony, 89-94 全音音阶和声
lack of "avoid" notes, 90 全音音阶没有"避免"音
triads of, 148-149 全音音阶的三和弦
"Why Was I Born?," 44
"Wild Flower," 10
Williams, James, 253
Williams, Tony, 137, 475
Wilson, Teddy, 194
"Windows," 391
"Wingspan," 116, 141-142, 162-169, 185, 199, 212
lead sheet, 163"Wingspan" 和弦总谱
Mulgrew Miller's solo on, 164 -169
Mulgrew Miller 在 "Wingspan" 中的即兴
"Witchcraft," 322
"Witch Hunt," 392
"Without A Song," 338
"Woody'n You," 70, 386, 393
Workman, Reggie, 475

XYZ

"Yardbird Suite," 418
"Yellow Dolphin St.," 418
"Yes Or No," 383, 387
"Yesterday," 39, 289
"Yesterdays," 304, 346
"You Are There," 217, 480
"You Know I Care," 62, 106, 109, 315
Youmans, Vincent, 108, 294, 338
Young, Larry, 225
Young, Lester, 31, 194, 237, 482
Young, Victor, 28, 38, 64, 67, 77, 120, 264, 276, 284, 287, 293, 294, 314, 321, 324, 327, 331, 334, 336, 402, 403
"You're My Everything," 116, 133, 159, 178, 278, 315 - 316, 321, 332
"You Say You Care," 285
"You Stepped Out Of A Dream," 388, 416
"Y Todavia La Quiero," 95, 471
Zawinul, Joe, 390

附录一　术语表

♪ **伊奥利亚 Aeolian**　大调音阶的第六个调式，也称为自然小调音阶。

♪ **变化音 alteration**（即 **altered note**）　和弦的 ♭9、♯9、♯11、♭5、♯5、♭13 音。

♪ **变化属七调式 altered mode**　旋律小调的第七个调式。

♪ **避免"音 "avoid"note**　一个和弦所属的音阶中的音，当它在和弦上持续奏响时听起来很不协和。这一术语通常指大和弦的四音以及属和弦的十一音。

♪ **绝活 bag**（即 **bag of tricks**）　一位爵士乐手储备的乐句、模式等等，经常以特定的方式出现，比如"Jackie 的绝活"（"Jackie's bag"）。

♪ **慢歌 ballad**　慢速乐曲。

♪ **比波普 bebop**　1940 年代早期发展起来的爵士乐的革新风格。

♪ **大鸟 Bird**　即乐手 Charlie Parker。

♪ **即兴副歌 blowing choruses**　一首乐曲的即兴的副歌部分。

♪ **暂停即兴段 break**　暂停即兴段通常出现在即兴的开头。即兴独奏乐手一个人演奏，乐队其他成员停下来，通常持续二、四或八个小节。最伟大的暂停即兴段之一是 Lee Morgan 在 John Coltrane 的 "Locomotion" 一曲的即兴段开头所做，选自于 Coltrane 的专辑 "Blue Train"。

♪ **桥段 bridge**　通常是一首 A A B A 或 A B A 乐曲的 B 段，有时也叫作"通道"（channel）。

♪ **即兴华彩段 cadenza**　一段即兴的自由节奏结尾，没有固定长度，由独奏乐手演奏，而节奏组则停止演奏。

♪ **进行 changes**　一首曲子的和弦进行。

♪ **通道 channel**　参见"桥段"（bridge）。

♪ **总谱 chart**　乐曲编排，和弦总谱。

♪ **技术 chops**　技术。

♪ **副歌 chorus**　把乐曲演奏一遍。

♪ **四度圈 circle of fourths**（即 **cycle of fours**）　半音音阶按照圈型排列。以逆时针方向看，每个音都比之前一个音高四度。以顺时针方向看，每个音都比之前一个音低四度。另请参见五度圈（cycle of fifths）。

♪ **基础节奏 clave**（发音 **clah-vay**）　一个两小节的节奏型，几乎所有的非洲 - 古巴音乐都以此为基础。

♪ **共同音 common tones**　在连续两个或以上的和弦 / 音阶上共同的音。

♪ **五度圈 cycle of fifths**（即 **circle of fifths**）　半音音阶按照圈型排列。以逆时针方向看，每个音都比之前一个音低五度；以顺时针方向看，每个音都比之前一个音高五度。另请参见四度圈（cycle of fourths）。

♪ **伪终止 deceptive cadence**　一个 V 级和弦，不向下五度解决而是解决到别的音程上。

♪ **自然音阶 diatonic**　在某一个特定调内的和弦。C△、D–7、Esus$^{\flat 9}$、F△$^{\sharp 4}$、G7 以及 Gsus 都是 C 调的自然音阶和弦。

♪ **减音阶 diminished scale**　一条以半音和全音交替方式（或全音和半音交替）组成的音阶。

♪ **晕眩 Diz**　即乐手 **Dizzy Gillespie**

♪ **多利亚调式 Dorian mode**　大调音阶的第二个调式，同时也代表来自这一调式的和弦。

♪ **双重减和弦 double diminished chord**　钢琴手同时演奏两个减七和弦，这是一个由八个音组成的和弦，包含了一条减音阶上的所有音。

♪ **倍速 double time**　把速度提高一倍，同时和弦进行也以快一倍的速度变化。

♪ **倍速感觉 double time feel** 把速度提高到原来两倍的感觉，但是和弦进行还是照原速变化。

♪ **八小节交替即兴 eights（或者 trade eights）** 两个或更多的乐手交替进行八小节的即兴，通常在常规的即兴独奏后再演奏一遍或多遍副歌。

♪ **结尾 ending** 一首乐曲的最后部分，通常有特别的编排。

♪ **等音 enharmonic** 两个写法不同但同样的音，比如 C♭ 和 B，D♯ 和 E♭，或者 F♯ 和 G♭。

♪ **延伸音 extensions** 和弦的九音、十一音以及十三音（也称为六音）。

♪ **曲集 fake book** 一本收集了标准乐曲或者爵士乐曲的曲集，通常只包括主旋律与和弦进行，名字的由来是因为即兴演奏在以前被叫作 "faking"。

♪ **手指记忆 finger memory** 内化的肌肉记忆，一个和弦、乐句、乐段、模式等等感觉上是怎样的（这一术语主要用于钢琴手，但别的乐器也适用）。

♪ **曲式 form** 参见乐曲曲式（song form）。

♪ **四小节交替即兴 fours（或者 trade fours）** 两个或更多的乐手交替进行四小节的即兴，通常在常规的即兴独奏后再演奏一遍或多遍副歌。

♪ **自由演奏 free（或者 play free）** 即兴，通常没有和弦进行或者设定的曲式。

♪ **回到开头 from the top** 回到乐曲的最开始。

♪ **放克 funky** 朴实无华，源自灵魂，发自内心，毫无心机。

♪ **工作 gig** 一份音乐方面的工作，可以是俱乐部演出，派对演出，节日演出或者唱片录制。

♪ **伟大的美国音乐曲集 Great American Song Book** 由 George Gershwin、Cole Porter、Irving Berlin、Duke Ellington、Billy Strayhorn、Jimmy Van Heusen、Jimmy McHugh、Hoagy Carmichael 等等创作的乐曲。

♪ **律动 groove** 一个节奏组的成员们演奏时默契配合产生的紧密感。

♪ **半减七和弦 half-diminished** （1）一个带有降五音的小七和弦；（2）建立在旋律小调第六个调式上的和弦；（3）建立在大调音阶第七个调式上的和弦。

♪ **曲头 head** （1）一首乐曲里谱写好的旋律以及和弦进行；（2）由爵士乐手根据一首标准乐曲的和弦进行所创作的乐曲；（3）在即兴独奏开始之前，第一遍完整地演奏乐曲的旋律。

♪ **间奏 interlude** 一首乐曲的一个部分，通常用在曲头和即兴段落之间，或在不同的乐手作即兴演奏之间。

♪ **音程 interval** 两个音之间的距离。

♪ **律动正确 in the pocket** 当音乐的节奏处于正确的律动中。

♪ **前奏 intro** 乐曲开始之前的介绍段落，通常以即兴方式演奏。

♪ **爱奥尼亚调式 Ionian mode** 大调音阶的第一个调式。

♪ **即兴合奏 jam session（也叫 to jam）** 爵士乐手在非正规的演出情况下聚在一起合奏。

♪ **节奏重音 kicks** 由节奏组演奏的特别的节奏重音。

♪ **拉丁爵士 Latin jazz** 爵士乐和非洲 - 古巴音乐的融合风格。

♪ **放松 lay back** 放松，演奏时靠近拍子的后部。

♪ **停止 lay out** 停下来不演奏。

♪ **和弦总谱 lead sheet** 一张乐谱，通常只包括乐曲的旋律与和弦进行。

♪ **左手和弦配置 left-hand voicing** 左手无根音的和弦配置，最早由钢琴手 Red Garland、Bill Evans 以及 Wynton Kelly 创造。

♪ **乐句 lick** 一个即兴的乐段，并已经成为常用的爵士乐语汇，经常用在形容词之后，比如“一条 Joe Henderson 的乐句”。

♪ **洛克里亚调式 Locrian mode** 大调音阶的第七个调式。

♪ **增利底亚调式 Lydian augmented mode** 旋律小调的第三个调式，也指来自于这一调式的和弦。

♪ **利底亚属七调式 Lydian dominant mode** 旋律小调的第四个调式，也指来自于这一调式的和弦。

♪ **利底亚调式 Lydian mode** 大调音阶的第四个调式，也指来自于这一调式的和弦。

♪ **小大七调式 minor major mode** 旋律小调的第一个调式，也指来自于这一调式的和弦。

♪ **小调 II–V–I minor II–V–I** 小调上的 II–V–I 进行，比如 Dø7–G7alt–C–Δ。

♪ **混合利底亚调式 Mixolydian mode** 大调音阶的第五个调式。

♪ **调式 mode** 以大调音阶或旋律小调音阶上的任意一个音作为主音的七声音阶。

♪ **自然小调音阶 natural minor scale** 参见伊奥利亚（Aeolian）。

♪ **原创曲 original** 由乐队成员创作的乐曲，通常作为舞台上发言的一部分，比如“我们准备演奏一首原创曲”。

♪ **结尾段副歌或曲头 out chorus 或者 out head** 最后一遍演奏乐曲的旋律。

♪ **离调 outside** 演奏不属于和弦进行的音（并假设它们听起来效果不错，而不是“错误的音”）。

♪ **平行进行 parallelism** 和弦或者和弦配置以平行方式移动。

♪ **母音阶 parent scale** 作为调式来源的一条音阶。

♪ **持续低音 pedal 或者 pedal point** 一个通常在低音位置的音，保持不变，一个或一组和弦在这一低音上演奏。

♪ **弗里几亚调式 Phrygian mode** 大调音阶的第三个调式，也指来自于这一调式的和弦。

♪ **复合和弦 polychord** 两个或以上的和弦同时奏响。

♪ **多调性 polytonality** 两个及以上的调式同时出现。

♪ **不演奏 refrain** 不演奏（开玩笑的）。

♪ **"Rhythm" 和弦进行 "Rhythm" changes** 以 George Gershwin 的 "I've Got Rhythm" 为基础的和弦进行。

♪ **连复段 riff** 反复演奏的管乐段落，通常作为独奏的背景。

♪ **立刻开始 right on it** 没有前奏；正好从曲头开始演奏。

♪ **自由节奏 rubato** 不按正常速度演奏。

♪ **模进 sequence** 一个乐段或动机，在不同音高上重复。重复的乐段不一定具有完全相同的音程结构，但通常与原动机含有类似的音型。

♪ **'shed** 参见“专心练习”（woodshed）。

♪ **齐奏副歌 shout chorus** 一段特别编排的副歌，通常用于最后一段即兴和结束副歌之间。

♪ **临时加入 sit in，sitting in** 一位并不是乐队常规成员的乐手加入乐队一起演奏。

♪ **斜线和弦 slash chord** （1）在不是根音的低音上叠加一个三和弦；（2）在不是根音的低音上叠加一个七和弦；（3）在一个三和弦上叠加另一个三和弦。另见 polychord 复合和弦。

♪ **即兴独奏 solo，soloing** 在乐曲上做即兴演奏。

♪ **即兴段 solos** 一首乐曲的即兴段落。

♪ **乐曲曲式 song form** 排好顺序的字母，指定给乐曲的不同部分（通常以八小节为单位），比如 A A B A，A B C 等等。

♪ **标准乐曲 standard** 受到爵士乐手喜欢的一首乐曲，通常（但不总是）由非爵士乐作曲者谱写（George Gershwin、Cole Porter 等等）。许多 Duke Ellington 和 Billy Strayhorn 的乐曲也被认为是标准乐曲。

♪ **暂停节奏 stop-time** 通常发生在即兴中，节奏组只在每两小节或四小节的第一拍演奏。有时一个暂停节奏的音型会有两个以上的节奏重音。最伟大的暂停节奏即兴之一是 Sonny Rollins 在 Vincet Youman 的 "I Know That You Know" 一曲中所作，选自 Dizzy Gillespie-Sonny Stitt-Sonny Rollins 三人的唱片 ***Sonny Side Up***。

♪ **摇摆节奏 straight ahead** 以摇摆（swing）的感觉演奏。

♪ **平均八分音符 straight 8ths** 在节奏上使用平均的感觉，而不使用传统上的摇摆感觉。大部分拉丁音乐以这种感觉演奏。

♪ **自由即兴 stroll** 一个即兴段落，当独奏乐手示意以后，钢琴手或整个节奏组停止演奏一会儿，参见“停止”（lay out）。

♪ **替代和弦 substitute chord** 代替原有和弦的一个和弦。

♪ **挂留和弦 sus chord** 一个属七和弦，有一个听起来不像是“避免”音的四音。

♪ **Sus 降九和弦 sus$^{\flat 9}$ chord** 源自于大调的弗里几亚调式或者旋律小调的第二个调式的 sus 和弦。

♪ **摇摆时代 swing era** 1930 年代的爵士乐。

♪ **附加尾段 tag** 在最后一次演奏主旋律后附加的即兴段落，经常无限重复下去。

♪ **结束一首乐曲 take it out** 乐队领班做出示意，演奏最后一遍主旋律。

♪ **主音小和弦 tonic minor chord** 并不起 II 级和弦功能的小和弦，而是作为“小调 I 级”和弦。

♪ **开头 top** 一首乐曲的开始。

♪ **翻车 train wreck** 当一切都合不上节拍。有人忘记了反复记号，或者跳过了桥段，或者弄乱了节奏，等等。

♪ **'Trane** 即乐手 **John Coltrane**

♪ **三全音 tritone** 由三个全音组成的音程，最主要出现在属七和弦的三音和七音之间。

♪ **三全音替代 tritone substitution** 一个 V 级和弦代替与之相距三全音的另一个 V 级和弦。两个和弦共享一组三音和七音，并相距一个三全音。

♪ **三全音替代的 II–V 进行 tritone substitution II–V** 一个 II–V 进行，用以替代相距三全音的一个 V 级和弦，或替代相距三全音的一个 II–V 进行。

♪ **回复段 turnaround** 一组和弦进行，发生在：（1）一首乐曲反复段落的结尾，连接回到反复段的开头；（2）一首乐曲的结尾，连接回到乐曲开头。

♪ **快速 up** 快速演奏。

♪ **反复伴奏段 vamp** （1）连续音型的节奏段；（2）一段简短、重复的和弦进行。

♪ **提示之前反复演奏 vamp 'til cue** 停留在反复伴奏段落上，一直到收到提示继续演奏。

♪ **主歌 verse** 一首慢歌之前特别谱写的前奏部分，经常以自由节奏演奏或演唱。Billy Stryhorn 的 "Lush Life" 一曲的主歌部分是上佳的例子。

♪ **和弦配置 voicing** 对和弦中的各个音符进行安排，通常用原位和弦以外的排列，经常用于钢琴或吉他。

♪ **全音音阶 whole-tone scale** 一条全部由全音构成的音阶。

♪ **专心练习 woodshed**（也叫 **'shed**） 把自己关在家里，排除外界干扰，长时间地刻苦练习，比如用于“开始闭门苦练”（going into the woodshed）这样的短语中。

♪ **你会听到和弦进行 you'll hear it** 提议演奏某一首乐曲的乐手对别的乐手说的话，那位乐手可能不太确定此曲和弦进行是什么。

附录二　照片说明

Billy Bauer	比利·鲍尔（吉他）	
Eddie Safranski	埃迪·萨弗兰斯基（贝司）	
Charlie Parker	查理·帕克（中音萨克斯）	
Lennie Tristano	莱尼·特里斯坦诺（钢琴）	1
Wallace Roney and Mulgrew Miller	华莱士·罗尼（小号）、马尔格鲁·米勒（钢琴）	106
Herbie Hancock	赫比·汉考克（钢琴）	135
Freddie Hubbard	弗雷迪·哈伯德（小号）	177
Joe Henderson	乔·亨德森（次中音萨克斯）	186
Woody Shaw	伍迪·肖（小号）	201
McCoy Tyner	迈考依·泰纳（钢琴）	296
Bobby Hutcherson	伯比·哈切森（颤音琴）	326
John Coltrane	约翰·柯川（次中音萨克斯）	351
Kenny Barron	肯尼·巴伦（钢琴）	374
Wayne Shorter	韦恩·肖特（次中音萨克斯）	395
Eddie Palmieri	埃迪·帕米埃利（钢琴）	471

致　谢

尽管作者一般享受所有的功劳，但书籍是集体合作的成果。对于此书而言，这实在是谦恭的说法。许多朋友和同事为这一项目提供了巨大的帮助，我想在此感谢他们每一个人。

致 Chuck Sher，出版人，感谢你自始至终的支持和鼓励。致 Gypsy Zaboroskie，排版和设计编辑，感谢你让本书变得如此美观易读，感谢你一贯的幽默感，以及在地震和被棒球击中这样的灾难时刻都处变不惊的本领。致 Deborah Craig，文本编辑，感谢你始终不变的灵活宽容、一丝不苟以及乐观精神。致 Chuck Gee，音乐编辑，感谢你让 DMCS 转换成 Finale 文件的过程轻松无比，感谢你作为我的第二双眼睛。

感谢 Harry Likas，技术编辑，以及稿件的阅读者们——Bruce Williamson、John Hall、Jack Sayers 以及 Greg Aldridge——感谢你们的真诚和智慧。致 Graham Bruce，感谢你老鹰一般敏锐的眼睛以及对于音乐百科全书般的知识。特别感谢 Bruce Klickstei，不仅因为你是“全世界最棒的电脑专家”，也感谢在我需要时成为我的好朋友。

感谢摄影师们——Lee Tanner、Tom Copi、Herman Leonard、Bruce Polonsky、K. Gypsy Zaboroskie、David Belove 以及 Michael Handler——感谢你们出色的贡献。感谢 Tom Madden，“爵士乐一角”（Jazz Quarter）的老板，你的店是旧金山地区最棒的爵士乐唱片店，感谢你无价的帮助。感谢 Michael McIntosh、Harvey Wainapel、Bud Spangler、David Belove、Carol Bach-Y-Rita、Dave Matthews、Robbie Kwock、John Worley、George Hughes 以及 John Santos，感谢你们帮助寻找那些难得一见的唱片。

另外要特别感谢 Advance Music 出版公司的 Hans Gruber，感谢你的鼓励和帮助。

感谢我的老师们——Joe Pace、Jaki Byard、Herb Pomeroy 以及 Hall Overton——感谢你们让我走上正确的道路。

最后，也十分重要的是，感谢 Deborra 和 Si 能在我写作此书时忍受我的一切。

译后记

写在本书中文正式版付梓之即，回想往事，悠悠十载，译者本人感慨良多。

译者最初接触到此书是 2005 年，正是自己开始自学爵士乐之时。那时还是互联网发展的初期，资讯匮乏，相关中文教材几乎是空白。而美欧正统爵士乐教育领域的信息又无法系统地进入国内。当译者偶然获得此书英文版时，真就像阿里巴巴突然发现了整个山洞的宝藏。

之后译者一边学习一边试着将本书各章节译成中文，并开始在网络上发布连载。此后这个较早的中文版在国内广大爵士乐手和音乐院校学生中迅速流传开来。

译者于 2010 年开始在纽约学习贝司演奏，此后近四年的时间里系统而深入地研修以爵士乐为代表的各类西方现代音乐风格。通过仔细研究本书而打下的深厚理论基础让译者在学习期间获益颇深。在系统接受美国音乐教育之后，译者更感到有必要将此书介绍给国内的音乐人和学习爱好者。

上海音乐出版社的领导和编辑们深知国内爵士乐相关教材的空白，了解到本书译稿后迅速决定出版此书。出版过程中的翻译、校对、修订、审阅，各位编辑老师始终以高度的专业精神孜求完美，译者对此深表感谢，还要感谢毕业于美国新英格兰音乐学院的闵振奇老师对此书提出的宝贵建议。

“Mark Levine 著有一本教材《爵士乐宝典》，我建议你得到此书，每天看两页慢慢学习，并学习看懂基本的钢琴谱，就算每次只能弹出一个音。当你慢慢消化这本教材，你会注意到自己聆听和演唱音乐的方式自觉地发生改变。这就像你放眼看这世界，但视线模糊不知前路如何——你可以摸索着前进，但那之后你有了一副眼镜，所有一切都变得越来越清晰。我认为这非常重要。”

Esperanza Spalding

“Mark 的又一力作。《爵士乐宝典》一书内容清晰，这是许多教材追求的目标。对于爵士乐理论的核心内容，本书无一遗漏。最有价值的内容大多来自于音乐本身，这些正是本书精华所在。本书与“爵士乐大师们”的音乐紧密联系，本书已经做到了最好。就算是老练的乐手也能在这里发现有用的信息，确实是了不起的成就。”

Rufus Reid

“Mark Levine 的又一力作，这次他创造了一本我所见过的最全面最完整的理论书籍。本书易于阅读，写作风格清晰流畅。音乐范例十分出色，与文本紧密联系。本书具有启发性，并给出了大量练习方法的建议，这在一般理论书籍中并不常见。再说一次，干得好！强烈推荐。”

Richie Beirach

音乐理论

ISBN 978-7-5523-0847-1

9 787552 308471 >

定价：98.00元